



Études Musicales

COULOMMIERS
Imprimerie Paul BRODARD

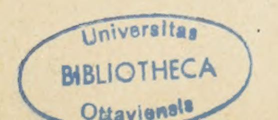
JOSEPH DE MARLIAVE

Études Musicales

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1917



NOTE DE L'ÉDITEUR

Le capitaine Joseph de Marliave était l'un de nos musicologues les plus érudits. Tué glorieusement à l'ennemi, dès le début de la guerre, il fut cité à l'ordre du jour de l'Armée avec la magnifique citation suivante : « *Le 24 août 1914, à Sénon, a maintenu sa compagnie sous un feu très violent avec une énergie féroce. Debout au milieu de ses hommes, les exhortant de la voix et leur donnant, par son attitude, l'exemple le plus frappant de la bravoure et de l'esprit de sacrifice. Très grièvement blessé, a refusé de se laisser porter en arrière par ses hommes. Est resté sur le champ de bataille.* »

Nous avons cru faire œuvre utile en réunissant les articles qu'il avait publiés dans diverses revues

et notamment dans *La Nouvelle Revue* où il fit, pendant de longues années, la critique musicale sous le pseudonyme de *Saint-Jean*.

Ce premier volume comprend les études d'un caractère général.

Le second groupera les comptes rendus des ouvrages qui, soit au concert, soit au théâtre, ont marqué dans l'histoire de la musique, au cours de ces dernières années.

A côté de cette œuvre critique, Joseph de Marliave laisse un travail considérable qu'il terminait lorsque la guerre éclata. C'est une étude approfondie et complète des *quatuors* de Beethoven. Elle formera la matière de deux volumes que nous publierons ultérieurement.

ÉTUDES MUSICALES

I

UN MUSICIEN FRANÇAIS :
GABRIEL FAURE

A. — SA MUSIQUE DE PIANO

Maître du lied, Gabriel Fauré a été trop longtemps enfermé par une juste — mais injuste — admiration dans ce délicieux domaine. Il en est un autre où sa maîtrise s'affirme aussi souveraine et s'exerce peut-être avec plus de liberté : celui de la musique de piano. Nulle pensée étrangère, — si absolument que l'auteur des *Mélodies* puisse ailleurs la faire sienne pour en exalter encore la beauté — nul texte, nulle préoccupation rythmique ne guident plus son inspiration ; il ne tire plus rien ici que de lui-même ; l'essence de son génie y est enclose et nulle part n'apparaît mieux cette frap-

pante caractéristique de la musique du maître : un rare et précieux mélange « de fantaisie et de raison ».

L'équilibre entre elles est surprenant. D'un côté, un caprice extérieur éblouissant, débordant d'esprit, d'imprévu, de verve; de l'autre, une logique lucide et forte, œuvre d'une volonté ferme, servie par l'art le plus exact, par la technique la plus brillante. La part de ces deux facteurs d'ordres si contraires reste partout d'une égale importance; jamais l'un ne fait tort à l'autre et leur action même ne s'exerce pas séparément; ils se mêlent, se pénètrent, s'exaltent mutuellement et leur union donne à l'œuvre fauréenne un caractère à la fois classique et moderne, en même temps qu'une souplesse et une solidité que l'on trouve rarement ensemble à un pareil degré.

Moderne, cette musique l'est, et audacieusement : il est banal aujourd'hui de le constater. Si la musique française a reçu depuis quelques années une orientation différente et pris, pour ainsi dire, de nouvelles habitudes, c'est à Gabriel Fauré qu'en revient la gloire. C'est lui qui réalisa, avec la discrète précision qui seule convient à ce genre, les premières touches de l'impressionnisme musical. Celui-ci a envahi aujourd'hui notre musique; mais on a perdu le secret de la discrétion raffinée du

maître ; en voulant aller trop loin dans la recherche de la sonorité, on a vite dépassé les bornes et l'on n'a plus retrouvé ce qui fait la délicatesse profonde et exquise de l'œuvre fauréenne. S'engageant plus profondément dans la voie ouverte par le génie de Chopin, Fauré a compris toute la valeur expressive de l'*harmonie* pure, considérée en elle-même et pour elle-même, et toute la prestigieuse éloquence de la sonorité ; il a senti quelle source inépuisable de sensations infiniment variées pouvait jaillir de la juxtaposition judicieuse de certaines tonalités, ou d'une simple succession d'accords, succession d'essence purement musicale et dégagée de tout souci de forme ou d'apparente logique. Voici plus de trente ans que chacune de ses œuvres nous offre le plus séduisant exemple de cette nouvelle façon de sentir et de s'exprimer. Il y a relativement peu de temps que la leçon a été comprise, une douzaine d'années à peine. Mais l'on en poussa alors les conséquences tellement à l'extrême que le public ignorant crut à une révélation. Après une exécution récente de la *Ballade* pour piano et orchestre, plusieurs critiques se plurent à signaler « la curieuse apparence debussyste » de cette adorable pièce... La *Ballade*, injustement négligée pendant près d'un quart de siècle, date de 1881. Dès cette époque, en effet, l'œuvre de piano de Fauré contient, non seule-

ment en puissance, mais en réalisation parfaite, presque tout ce qui préoccupe aujourd'hui notre jeune école; on y trouve la plupart des inventions pianistiques dont chaque petit cénacle musical, en son ignorance, en son exclusivisme idolâtre, fait aujourd'hui honneur à son dieu. C'est l'heureuse disposition (*Premier impromptu*) de l'accompagnement harmonique, enfermé dans les deux lignes parallèles de la mélodie séparées par deux octaves, et se renforçant mutuellement (Cf. Florent Schmitt, *Procession*, D. de Séverac, etc.); c'est la poussière de sonorités soulevée par la fuite rapide d'une gamme de sixtes à travers la calme tenue d'un accord (*Quatrième Nocturne*); c'est l'atmosphère insaisissable, imprécise et chatoyante, créée par un agile jeu de traits ou d'arpèges entourant dans une tonalité équivoque la phrase principale (*Ballade*, etc.). Presque toutes les combinaisons sonores dont nos jeunes musiciens se font gloire aujourd'hui, Fauré dès longtemps les a obtenues, comme en se jouant. Il n'a pas obéi, en les écrivant, à la préoccupation fâcheuse de faire du nouveau. Elles sont la conséquence de l'organisation musicale du maître, une des plus sensibles et des plus aiguës qui soient, et non le résultat de sa volonté. Elles viennent naturellement sous sa plume; elles sont le moyen et non le but : le moyen de rehausser une

idée musicale, de la rendre plus expressive, et non leur propre but à elles-mêmes, vain travail qui n'a rien d'artistique, et auquel se livrent actuellement trop d'adeptes du « son pour le son ».

C'est qu'un ordre supérieur a toujours présidé chez G. Fauré aux progrès de la forme, et que le maître, d'une main respectueuse et hardie, a toujours plié l'écriture traditionnelle à l'expression infiniment subtile des sentiments les plus raffinés et toujours respecté les exigences de la pure discipline classique.

Aucun des caractères d'un authentique classicisme ne manque en effet à la musique fauréenne. L'*unité de style*, d'abord, qui est la parfaite homogénéité du langage musical, la constance de la personnalité tout le long de l'œuvre; puis l'*unité de rythme* qui est la persistance, évidente ou secrète, d'un rythme au milieu des rythmes variés d'une œuvre entière. Cette persistance demande un tact extrême, car souvent l'obsession d'un rythme est plus insupportable que celle d'une tonalité. Ce tact, Fauré le possède au suprême degré. Voyez partout, et particulièrement dans les *Barcarolles*, admirables modèles d'invention rythmique, avec quelle opportunité charmante surgit sans cesse le rythme conducteur. La deuxième idée de ces pièces est toujours rythmiquement parente de la première, et nulle

monotonie n'en résulte jamais. Enfin, et surtout, l'*unité tonale*, au milieu des modulations les plus variées. La facilité de modulation de Fauré est extraordinaire; on a peine à s'imaginer la variété de teintes qu'il arrive ainsi à donner à chacune de ses œuvres. L'enharmonie aussi est très fréquente chez lui; il l'emploie toujours d'une façon infiniment séduisante, qu'elle lui serve à changer brusquement ses plans harmoniques, ou qu'elle plonge ses mélodies caressantes dans une indécision tonale qui rend encore plus sensible leur charme ondoyant et berceur. Au milieu de cette diversité de nuances, l'unité tonale est toujours observée, encore que le maître ait avec elle des hardiesses étonnantes. Lorsqu'il s'éloigne de la tonalité, cet éloignement paraît logique et nécessaire; avec un merveilleux instinct d'harmoniste, il se meut alors avec aisance dans le méandre des tonalités les plus variées, qu'il dispose toujours, dans un rapport exquis. Souvent, parvenu à la plus lointaine, il fait une souple volte-face et revient au ton principal par le sentier le plus court, le plus imprévu, le plus pittoresque, et l'unité s'affirme avec force, lorsque le ton principal reparaît.

L'observation rigoureuse de ces trois unités peut être un travail purement mécanique; c'est ainsi qu'une certaine « Eschole » d'aujourd'hui a réduit

la triple règle en formules précises et les fait laborieusement appliquer à tous les siens Cela leur suffit bonnement pour croire qu'ils descendent « de Jean-Sébastien par Ph.-Em. Bach, Rust et Beethoven » et qu'ils ont fait de leurs productions « l'aboutissement fatal de la grande variation beethovenienne ». Mais ce n'est là, évidemment, qu'un classicisme de surface, tout à fait artificiel. Celui de Fauré n'a rien de mécanique; il est instinctif et spontané et va, plus loin que les apparences, se relier à l'esprit du véritable classicisme. Or, une des lois de cet art classique, tout pénétré du sens des réalités, c'est d'accepter les contingences même matérielles et de ne jamais faire violence à la nature des moyens qu'il a choisis.

Grâce à cette magistrale docilité, à cette probité, la musique de piano de G. Fauré, est purement et absolument pianistique. Mais ici, il faut s'entendre. Musique d'une exécution ardue, exigeant un mécanisme rompu à toutes les difficultés du clavier, une extrême indépendance de doigts, une science sûre des sonorités que l'on peut tirer de l'instrument, elle n'est assurément pas faite pour mettre en valeur les qualités qu'elle requiert chez l'exécutant. Elle est même parfois assez gauchement écrite et vient moins bien sous les doigts que celle de Liszt ou de Saint-Saëns, par exemple.

Dans ce sens, elle est certes moins pianistique que d'autres. Mais elle est pianistique parce qu'elle a été uniquement *pensée* pour le piano. L'écriture de Schumann est souvent aussi gauche que celle de Fauré; elle est moins pianistique. Certains lui ont fait une qualité « d'appeler et suggérer constamment l'orchestre », et « d'outrepasser le domaine propre de l'instrument[1] ». Il tombe cependant sous le sens que la première qualité d'une œuvre de piano est d'avoir été conçue pour cet instrument. L'œuvre de Chopin est, à ce point de vue, d'un pianisme unique. Transportée telle quelle à l'orchestre, elle serait nue, terne et pauvre; les belles trouvailles harmoniques seraient perdues; il n'y aurait plus de musique, mais une monotone grisaille musicale. La musique de Liszt, plus pleine, plus dramatique, celle de Saint-Saëns et celle de Fauré, plus polyphoniques et plus nourries de sève contrapuntique, résisteraient mieux à l'épreuve et pourraient fournir une matière orchestrale suffisante; mais elles seraient dénaturées : ce serait autre chose, et ce serait dommage.

Examinons les caractères de l'écriture pianistique de Fauré, et disons tout de suite qu'elle tient à la fois de celle de Chopin par son allure mélo-

1. C. Mauclair, *Schumann*.

dique, et de celle de Liszt par la forme de son ornementation.

Comment d'abord le maître mélodiste fait-il chanter le piano? Quelquefois, surtout au début de ses pièces, le thème s'élève, isolé, voix idéale, au-dessus d'un accompagnement très simple, constitué par de légers traits ou des arpèges. C'est d'un milieu semblablement « amorphe », d'un pareil halo harmonique, que jaillit aussi chez Chopin la phrase musicale. Des traits sinueux viennent bientôt orner cette forme initiale et simple et envelopper le chant; ce sont eux qui tracent l'harmonie, « comme avec des lignes », — car Fauré emploie très peu d'accords. Chez lui, les dessins ornementaux n'ont rien de l'allure un peu stéréotypée qu'ils ont chez Chopin; ils ne sont pas plus l'ancienne pluie de perles, que le grupetto classique, ou la fioriture du bel canto italien. Ingénieusement variés, ils fleurissent autour de la mélodie, la suivent dans son développement, relient ses différentes périodes comme avec une élégante et souple guirlande, en un mot font véritablement corps avec elle, si expressifs que l'on doute souvent s'ils ne sont pas le prolongement même du chant (*6e Barcarolle*, *3e Valse*, *Ballade*, etc.). A ce point de vue, le chromatisme dont Fauré, comme Chopin, fait un fréquent usage n'a

pas chez lui un caractère de pure virtuosité ; en même temps et plus qu'un ornement, il est un élément d'expression, tendre, rêveur ou passionné. Un procédé que le maître affectionne, et qui lui est bien personnel, consiste à faire courir au travers de son thème exposé dans le milieu du clavier, alternativement par l'une et l'autre main, un dessin rapide, une gamme par exemple, lancée par la main gauche, et continuée sans transition par la main droite — ou inversement — sans que la ligne mélodique soit rompue un seul instant (*7*[e], *8*[e] *Nocturnes*, *9*[e] *Barcarolle*, *5*[e] *Impromptu*, *Thème et Variations*, *Ballade*, etc.). Ailleurs, comme souvent chez Liszt, des traits rapides emportent dans leur tourbillon la ligne mélodique et en sèment les notes à différentes octaves, au gré de leur fantaisie, mais sans cesser de les relier entre elles par leur trame solide qui maintient ainsi la cohésion de la ligne. Tous ces procédés que l'on trouve plus ou moins en germe dans Chopin ou dans Liszt, et que Fauré arrange ou varie à son usage, sont tout à fait conformes au caractère du piano. D'autres fois, et plus généralement, le thème forme, selon le procédé classique, le contour extérieur d'un ensemble de mouvements combinés entre eux ; il semble alors régner en souverain sur une cour mélodieuse. Car Fauré,

polyphoniste sans rival, a le don de donner une valeur expressive aux parties secondaires souvent négligées, à la moindre note de passage. De sorte que dans l'enchevêtrement du réseau polyphonique, toujours d'autres chants se dessinent, plus pénétrants d'être plus cachés. Telle, dans le *Premier Nocturne*, la phrase qui se traîne et se plaint sous l'éclat sombrement passionné de la mélodie en mi-bémol mineur; ou, vers la fin de la *Troisième Valse caprice*, le chant suave qui se fraie doucement un chemin à travers l'avalanche du deuxième thème; et, dans le *Septième Nocturne*, à chaque page... Les exemples abondent. L'enchaînement de ces thèmes et du thème principal est étroit. Sous sa complication apparente, cette polyphonie est d'une lumineuse clarté; rien n'y sent le remplissage et chaque détail, sans nuire en rien à l'ensemble, y est ciselé avec l'art le plus fin; tout y parle et tout y vit. Sobre sans sécheresse, la science de Fauré est celle de Mozart : « Pas une note de plus qu'il ne faut ». Il y a loin de cette musique à toutes les barbares et lourdes compositions, simili-réductions d'orchestre, confuses et bruyantes, pleines de notes sauvagement amoncelées, où certains s'adonnent aujourd'hui. Ici, avec cette écriture serrée, volontairement réduite à son essence très pure, c'est la limpidité parfaite, la beauté, le charme profond

et sûr de la sonorité. Usage fréquent de traits rapides allongeant leurs arabesques sur toute l'étendue de l'échelle sonore, vertu expressive de l'ornementation et de chaque partie prise isolément, raffinement du détail, homogénéité de l'ensemble, tels sont les caractères généraux de l'écriture fauréenne. On conçoit que le piano, avec son immense clavier, sa clarté et sa variété de sonorités, son égalité de timbres, puisse seul se prêter à sa réalisation intégrale. Et ses ressources particulières sont utilisées d'une façon si exclusive que l'on ne saurait imaginer à la musique pianistique de Fauré une autre interprétation sonore.

La forme de cette musique révèle encore le classicisme de G. Fauré. Quoi que puissent en penser les pseudo-classiques dont il a été question plus haut, l'emploi exclusif de la forme sonate ne suffit pas à conférer un brevet de classicisme. C'est dans l'exacte appropriation d'une forme à ce qu'elle doit contenir que réside le véritable esprit classique. Or l'extrême propriété des termes est un des secrets de l'art fauréen. Si Fauré n'a pas construit ses pièces de piano selon l'ordonnance générale et fixe de la sonate, ce n'est pas du tout par crainte d'apporter une entrave à sa fantaisie; car, sa fantaisie, il la règle ici, d'autorité, et lui

impose un cadre aussi solide; d'ailleurs les deux quatuors, la sonate, le quintette, qui ne sont pas seulement des merveilles d'architecture sonore, n'ont-ils pas prouvé que le maître savait allier à la fermeté de l'ordonnance traditionnelle, la liberté, la spontanéité de l'idée, et toutes les nuances de la plus rare sensibilité? Pour les pièces de piano, Fauré a choisi une autre forme; et le même infaillible instinct qui lui fit adopter une écriture pianistique en rapport avec les ressources de l'instrument, le conduisit aussi vers elle, comme vers la plus apte à faire valoir son style et la qualité même, si l'on peut dire, de son inspiration. Le mauvais goût moderne ayant la manie de tout enfler, Fauré voulant composer une sonate de piano, œuvre d'importance, aurait été contraint, sous peine de paraître pauvre et peu consistant, de charger son écriture si sobre et d'une élégance si dépouillée, d'épaissir et d'allonger; il ne l'a pas voulu, préférant réserver la sonate au quatuor, plus ample, plus sonore, où enfin l'abondance et la diversité des instruments permettent un plus grand nombre de combinaisons. La nature de ses pièces, d'ailleurs, ne se serait pas accommodée d'une forme imposante et rigoureuse.

Presque toutes, elles traduisent une impression

d'ordre sentimental ou d'ordre pittoresque, impression simple qui doit se développer librement, au gré de l'inspiration et du rêve, sans souci des anciennes divisions conventionnelles, ni des anciennes barrières des tonalités. Les pièces de Chopin ont en général une destination analogue; aussi est-ce un peu le plan du Nocturne de ce génial maître du piano que Fauré a fait sien : une phrase unique, suivie ou non de thèmes accessoires ou d'une partie intermédiaire contrastant avec elle, après lesquels reparaît la phrase initiale. C'est, si l'on veut, la forme *lied*. Quelques pièces ont une composition plus complexe et mettent en œuvre trois et même quatre thèmes; mais on peut, malgré tout, les ramener elles-mêmes à ce schéma. Longue, pure, flexible, tantôt rêveuse, attendrie ou rieuse, tantôt grave et noble, pensive, ou exhalant une volupté indicible, la phrase mélodique de Fauré a une expression très particulière qui ne peut s'oublier. Toujours marquée au sceau d'une personnalité caractéristique, elle possède sa valeur propre, et, dans la longue série des œuvres du maître, on ne saurait en trouver une seule qui soit banale ou sans intérêt. Fauré tient beaucoup à la qualité de ses idées et il n'y a que lui pour trouver de ces linéaments mélodiques tout gonflés de musique et de beauté. Son imagination est

inépuisable, et il n'a nul besoin d'aller chercher, comme d'autres, dans des recueils de chants populaires, le thème d'un laborieux travail. Dans ses développements, Fauré ne procède ni par amplification, comme parfois Chopin, ni par répétition, comme Schumann, et ses pièces ne sont pas composées, comme celles du maître de Zwickau, d'un certain nombre de morceaux juxtaposés. Il échappe ainsi à la fois au ressassement et à la paraphrase. Ses développements consistent, en quelque sorte, en des variations — ou des variantes — harmoniques du thème, et toute la sève de celui-ci s'y exprime sans se diluer. Ils sont imprévisibles; une fantaisie inouïe préside à leur formation, fantaisie si parfaite, en son imprévu, qu'elle a chaque fois l'air de créer une règle définitive, une formule à laquelle le musicien va désormais obéir. Mais la page suivante a déjà tout renouvelé.

Les différents aspects sous lesquels apparaissent ses thèmes ne sont pas tous élégants ou gracieux, et ce serait une erreur de croire que Fauré est uniquement le musicien de la grâce indolente. Sous ses formes onduleuses se cache souvent une force robuste, et d'ardentes poussées lyriques soulèvent parfois leur trame délicate. Fauré possède au suprême degré l'art de les préparer; il se complaît

dans de vastes et puissantes progressions sonores qui sont d'un pathétique très proprement musical. Mais sa fougue se maîtrise ; avec un pudique souci d'eurythmie et de noblesse, il modère l'élan passionné de son lyrisme ; il l'assouplit dans la grâce, et l'achève en un sourire plein de tendresse et de charme discret.

Les pièces les plus caractéristiques du génie fauréen sont les *Barcarolles*. L'ondoyante souplesse de cet art si subtil s'accorde heureusement avec le caractère du morceau ; l'invention rythmique y est extraordinaire — quelques *Barcarolles* (*6*e, *9*e, par exemple) ne sont que le développement d'un rythme. Dans le recueil des neuf *Barcarolles*, la gaieté, la jeunesse et la grâce dominent, diversifiées par des nuances très fines. Il ne faudrait pas chercher à ces morceaux — sauf peut-être à la *Neuvième Barcarolle* — pas plus d'ailleurs qu'aux *Nocturnes* — sauf aussi au *Quatrième* — et aux autres pièces du maître, une interprétation pittoresque ou littéraire trop précise. Puisée dans les régions profondes de la sensibilité, l'inspiration a créé directement l'image sonore, sans passer par l'idée qui l'aurait enfermée dans une trop étroite formule ; ces *Barcarolles* sont des états émotifs, des états d'âme, — états d'âme d'un musicien poète que son hérédité et ses goûts attirent vers la sereine beauté des mers

méridionales. Car voici vraiment « le Midi dans la musique »! La divine clarté des mers latines, leur volupté tour à tour souriante et grave, leurs saines langueurs aussi revivent dans ces délicieuses pièces.

C'est l'eau calme et bleue de la lagune vénitienne qui rit si tendrement dans la *Première Barcarolle*; de chaque côté de l'ondoyante phrase en *la mineur*, elle laisse comme un sillage au milieu duquel semble glisser la souple mélodie; abandonné à son rythme caresseur, un chant de pêcheur s'élève: ses fluides harmonies bercent mollement la rêverie du poète qui s'exalte peu à peu devant la splendeur des choses, et s'apaise enfin dans le balancement des petits flots brillants. Une joie débordante, un enthousiasme jeune éclatent dans la *Deuxième*; c'est la gaieté dont parle L. Mercier[1].

Une mélodieuse et superbe gaieté
Est celle des vaisseaux voguant sur les mers douces...
. . . .
Gaieté d'amant, joyeux des caresses de l'eau,
Gaieté de se sentir ensevelir en elle,
De boire ses baisers, et de se voir si beau
Dans les iris multipliés de ses prunelles!...

Elle scintille, elle exulte, c'est la plus lyrique. — Une mélancolie très douce attriste un peu la

1. L Mercier. *L'Enchantée.*

Troisième et jette une ombre légère sur la rêverie qui s'enfonce profondément. L'eau et le ciel ont des teintes de perle; ils miroitent souvent dans une modulation imprévue et exquise et la mélodie flotte à la dérive au milieu de tonalités incertaines; elle se perd, avant la rentrée du ton de *sol bémol*, dans un délicieux clapotis de sonorités. — La *Quatrième* est, sur la rythmique rumeur des flots, une lente songerie; dans le persistant dessin ascendant et descendant de l'accompagnement, le thème initial fond son chromatisme avec une grâce idéale; puis se dégage et monte comme si l'esprit, d'un coup d'aile, voulait aller plus loin que l'horizon.

Enfin, c'est l'admirable série des cinq dernières : la *Cinquième*, vivante, puissante, qui sent le sel, le vent marin, la houle, et respire une joie vigoureuse et saine; il y a des cris de matelots et la mélodie a des allures de barque penchée sur la vague, qui se redresse et file les voiles gonflées; la *Sixième*, élégante et fine, avec la souple ondulation de sa vague mélodique; la *Septième*, aux câlines langueurs, la barcarolle suave du crépuscule; la *Huitième*, celle du matin, frissonnante d'une gaieté d'enfant, espiègle et fraîche, pleine d'humour et de fantaisie, et l'ensorcelante *Neuvième*, celle de la nuit. C'est une nostalgique esquisse vénitienne. Une mélodie naïve et monotone, chant

de quelque gondolier attardé qui s'éloigne, monte dans le silence; elle se perd au détour d'un rio, puis reparaît, plus faible et plus lointaine, portée parfois sur le léger ruissellement des eaux; un moment une voix répond, puis se taît... et la mélodie monotone s'élève encore, et se brise. et s'éteint enfin dans la nuit.

Après l'éclatante extériorité des autres *Barcarolles*, celle-ci, baignée de l'ombre et du mystère nocturnes, a des accents singulièrement pénétrants. La nuit, favorable à la méditation, à l'essor du rêve intérieur, a toujours été pour G. Fauré la plus émouvante inspiratrice. Comme elle fait dans les jardins s'exhaler plus suave l'enivrant parfum des fleurs, elle rend aussi plus prenante la beauté qui s'épanouit pensive en certaines pages éparses dans l'œuvre du maître : prélude de *Pelléas et Mélisande* d'une poésie si vaporeuse, lunaire, dirait-on; nocturne de *Shylock*; adagio du quatuor en *sol mineur*, un des plus beaux nocturnes qui soit dans la musique entière; et les lieds : *Soir*, *Accompagnement*, *En sourdine*, *C'est l'extase*, etc.; et la plupart des pièces de la série des dix *Nocturnes* pour piano.

Les *Nocturnes* de Fauré sont de véritables poèmes d'une profonde beauté de sentiments et de forme et d'un lyrisme très pur. Ils ne sont pas funèbres à

la mode romantique et leur tristesse est grave et forte. A la fin du *Premier Nocturne*, un cri désespéré s'élève, rappelant un peu une phrase du *Lamento du Pêcheur*; mais c'est le seul. Le reste est effusion, confidence discrète ou ardeur passionnée, tendresse, rêverie, poésie, poésie, poésie... Le *Premier Nocturne*, sombre et profond, avec des lueurs d'espoir qui s'éteignent et des beaux élans qui retombent, se termine, nous l'avons vu, par une plainte déchirante et désolée. Mais dès le *Second* tout change, et l'agitation qui gronde en son milieu ne peut en troubler la douceur confidentielle, et l'intimité. Le *Troisième* est un peu dans le style de Chopin, mais ses délicates sonorités cristallines appartiennent bien à Fauré; il est élégant, juvénile, avec des envolées rêveuses et des mélancolies lassées. Le *Quatrième* est un admirable chant d'amour. Une phrase gracieuse, ardente, lancée comme une sérénade aux étoiles, se balance sur un souple accompagnement, s'attendrit, pensive, et s'arrête;... le poète regarde la nuit. Alors de l'ombre harmonieuse s'élèvent d'étranges sonorités; des appels ici et là se répondent, bruits indistincts; l'atmosphère palpite et s'échauffe, la nuit scintille, et soudain jaillit un hymne embrasé d'amour et d'ardente volupté, — le thème gracieux du début, mais transfiguré, exalté, comme si la

nuit avait soufflé au cœur du poète toutes les puissances du désir et de la passion. Lorsque son chant est parvenu au point culminant de son exaltation amoureuse, il jette comme un grand cri, qui se fond dans les divins murmures de la nuit, où des appels mystérieux ici et là se répondent; la sonorité décroît, les sons s'estompent; la sérénade aux étoiles s'élève encore, mais s'arrête bientôt, comme si l'on ne pouvait plus entendre dans cette nuit d'extase que la nuit même et ses murmures décroissants, qui peu à peu s'effacent, se dégradent et meurent enfin...

Il ne faut pas entendre après ce magnifique poème le *Cinquième Nocturne*; l'impression risquerait d'en être affaiblie. Quelle grâce cependant dans ses deux thèmes, dans le *cantabile* surtout! Avec quelle ingéniosité réapparaît ce dernier dans la tumultueuse partie intermédiaire! Et quelle fraîche impression d'aurore, lorsque, ce tumulte s'étant apaisé, le thème initial revient, clair et tendrement rêveur.

Avec le *Sixième* et le *Septième Nocturnes*, nous arrivons à deux des sommets de l'œuvre fauréenne, à deux très hauts chefs-d'œuvre, qui peuvent se comparer à ce que la musique a jamais produit de plus parfait. Ce sont deux vastes poèmes de passion, de rêve et de mélancolie. La paix des beaux

soirs enveloppe le *Sixième Nocturne* d'une atmosphère de recueillement intime ; une noble et sereine mélodie l'encadre : elle comprend deux phrases, toutes deux rêveuses et contemplatives, mais la seconde avec plus d'ardeur et d'expression. C'est une des plus belles inspirations du maître. Auprès d'elle s'élève une mélodie d'apparence frêle et gracieuse, une « chanson bien douce » et comme hésitante, mais secrètement troublée; elle se hausse progressivement jusqu'à l'angoisse, et rejoint d'un grand geste éperdu la deuxième phrase du thème initial qui l'enchaîne, et la ramène au calme, délicieusement; — puis, un second thème, palpitant, scintillant, éthéré, porté comme sur les ailes de la brise nocturne, par un bruissant dessin de doubles croches. Celui-ci aussi s'échauffe et s'exalte; mélangé dans son développement à des rappels toujours plus angoissés de la mélodie précédente, et, emporté avec eux dans un mouvement d'une véhémence sublime, il atteint bientôt le pathétique le plus émouvant. Lorsque, s'étant violemment heurté à la deuxième phrase du thème initial, qui gronde tragiquement aux profondeurs des basses, il s'arrête épuisé, comme terrassé par une émotion trop forte, la mélodie du début se déploie de nouveau, noble et sereine, répandant sur cette agitation passionnée le baume de son charme pacifiant.

Cette conclusion est d'une indicible suavité. Partant de la tonalité de *la majeur*, que l'oreille attend instinctivement, et qui semble en suspens dans l'air, depuis que se sont tus les derniers accents si dramatiques, le thème se pose sur un *ut dièze*, enharmonique de *ré bémol*, et par une dégradation lente et délicate, glisse insensiblement jusqu'à la douceur de la tonalité initiale de *ré bémol*. Avec quelle plénitude la mélodie se développe alors, et avec quelle expression ! Elle apaise de sa grâce souveraine jusqu'à la secrète ardeur contenue dans sa seconde phrase ; « tout ce qui flotte en nous par les belles soirées de tendresse ineffable » et de rêve, elle l'exhale et le chante avec splendeur ; des voix de confidence montent en elle, pures ainsi que des prières, et, après avoir suivi son adorable ascension vers les hauteurs où elle plane, l'esprit se perd dans les douceurs d'un long enchantement.

Le plan général et la marche du *Septième Nocturne* sont identiques à ceux du précédent, jusqu'à la conclusion du moins, qui n'est plus l'épanouissement du thème initial, mais celle d'un thème apparaissant vers le milieu de l'œuvre. Plus agité, plus douloureux et passionné, plus romantique en un mot que le sixième, il est aussi de composition plus complexe, mais l'émotion qu'il dégage n'est

ni moins immédiate ni moins sûre. Dès le début, quelle douleur concentrée naît de l'union du thème en *ut dièze mineur* avec le dessin heurté qui l'accompagne; union vraiment indissoluble : joué seul, le chant ne serait plus reconnaissable. Dès que cette plainte s'est tue, une mélodie d'abord timide prend son essor et monte sur les ailes d'un nostalgique désir, mais ses élans sont vite brisés ; le premier thème revient faire peser sur elle le poids de sa douleur et tous deux, après un *crescendo* d'une expression intense, s'abîment dans la tristesse, isolés de tout par de lents accords longuement tenus. Un silence. Soudain, *pianissimo*, une note aérienne tinte, un souffle passe et, rêveuse, calme, pleine d'une voluptueuse indolence, une phrase se pose balancée sur de légers arpèges. Quelles délices, en ce contraste! Une certaine mélancolie apparaît pourtant dans quelques passages du développement qui suit; ce développement est d'une beauté supérieure; on y retrouve l'indolente phrase, un fragment du deuxième thème, et un nouveau motif qui prend bientôt une importance considérable. Lorsque après une merveilleuse montée par tons entiers, enfiévrée, ardente, la mélodie arrivée à son point culminant, s'infléchit et redescend presque joyeuse, rien n'est saisissant comme la brutale irruption, *fortissimo*, en ce

lyrisme, du dessin de triolets, variation déjà vue du dessin heurté initial ; il coupe court à cette exaltation et ramène le thème douloureux du début avec le pathétique accompagnement qui trébuche autour de lui. Mais ce thème ne fait plus maintenant que passer ; un dernier sursaut l'écarte, et vient se fondre dans le thème rêveur, indolent, qui, ayant délicieusement modifié ses teintes, ondule sur de longues gammes glissantes, dans une atmosphère vaporeuse et éthérée. — Ces deux chefs-d'œuvre d'une incomparable poésie émeuvent, agitent, touchent le cœur, de la première note à la dernière ; mais leur pathétique intense, qui est dû à la fois au dessin, à la couleur et à la variété des mouvements, garde jusqu'en son expression la plus aiguë, une souveraine retenue.

Les derniers nocturnes ont des proportions moindres ; le *Huitième* est une « pièce brève » pittoresque, où s'exprime toute la poésie d'un beau crépuscule d'été, traversé de cloches. Les deux autres sont d'inspirations voisines ; ce sont deux impressions assez courtes, d'un sentiment pénétrant et intime ; le *Neuvième* contient une progression sonore aboutissant à un grand éclat exalté d'une puissante beauté ; tandis que dans le *Dixième*, le *crescendo* s'apaise sur un délicieux

souvenir de la *Bonne Chanson*, qui rafraîchit comme un souffle d'air pur.

Parmi les autres grandes œuvres de piano du maître, il faut citer les quatre séduisantes *Valses-caprices*, où se célèbre la fête du rythme ; un thème de valse assez court sert de prétexte à la fantaisie la plus délicatement spirituelle, à tous les caprices d'une imagination inépuisable, mais qui, dans ses écarts les plus imprévus, reste toujours soumise à la raison. Ces valses sont les plus caractéristiques exemples de l'écriture pianistique de G. Fauré. — Ensuite les cinq *Impromptus*, pièces d'invention charmante ; le *Troisième* est un délicieux petit poème ; le *Quatrième* avec la si curieuse descente par tons entiers de sa conclusion, est amusant et neuf. Le *Cinquième*, rapide et difficile, objet d'art délicatement ciselé, est un curieux effort d'incorporation du système de la gamme par tons au système traditionnel. — Enfin *Thème et variations*, et la *Ballade* pour piano et orchestre.

Thème et variations est, avec les *Sixième* et *Septième Nocturnes*, une des œuvres maîtresses de G. Fauré. Il possède à un degré éminent, et résume en quelques pages, tous les prestiges de l'art fauréen : d'une part la grandeur simple et sévère, la solidité, la pureté, la vigueur, le goût ; de l'autre, tous les raffinements et toutes les

délicatesses, la subtilité, la grâce et la fantaisie; enfin, cet accord harmonieux qui fait que les belles et simples lignes de la construction voulue par la logique du maître, ne sont jamais étouffées sous la luxuriante floraison des détails. Ainsi, à travers les fleurs grimpantes, les lierres ou les vignes qui l'enserrent et le chargent, apparaît toujours, ou se devine, la splendeur indestructible d'un beau marbre grec. Et c'est dans le marbre le plus pur, en effet, qu'est taillé le *thème*, en *ut dièze mineur*. Solidement assis sur des bases inébranlables, il a dans sa grandeur et sa majesté, quelque chose de handélien; il se compose de deux parties bien distinctes : une première phrase, mâle, robuste, dramatique, et une seconde, féminine et tendre, qui répand sur l'ensemble le charme émouvant de sa mélancolie.

Thème et variations ne rappelle en aucune façon les « Thèmes variés » de la première période classique, leurs sages broderies, leur naïve alternance de « maggiore » et de « minore ». Les onze *Variations* sont très libres. De strophe en strophe, le thème change son rythme, son allure, en conservant toujours son double caractère si tranché; mais ses métamorphoses, à mesure qu'elles se multiplient, rendent gloire à son unité première, car chacune se rattache à lui par sa ligne générale,

et s'ordonne suivant son dessin ascendant puis descendant, sa courbe quelquefois renversée. Cette courbe est plus ou moins allongée, plus ou moins apparente, toujours réelle pourtant. La constance de cette analogie est assurément génératrice d'homogénéité; mais ce qui, plus qu'elle encore, donne à l'œuvre une unité grandiose, c'est son architecture, c'est l'enchaînement même des variations. De l'une à l'autre s'établit un prodigieux *crescendo* d'expression et de style, qui va progressant sans interruption jusqu'à la divine effusion du *finale*. Le thème apparaît d'abord dans sa nudité très pure sous la molle draperie d'un voile transparent (I). Il se divise ensuite en fragments brefs qui se poursuivent et se pressent (II); la légèreté ailée de leur allure, le caquetage jeune et joyeux de leurs notes piquées ne sont pas toujours sans trouble : cela s'attriste un moment, ou du moins s'inquiète; on ne joue pas impunément avec un thème si grave!... Dans la troisième variation, si élégamment déhanchée, si souple en son alternance de triolets et de croches, le thème bondit en s'appuyant sur un mince tremplin d'accords... Ces trois premières variations d'un thème si viril ont quelque chose de merveilleusement féminin. La quatrième fait avec elle un vigoureux contraste. Avec une indomptable énergie, et malgré la grêle

de notes qui, tombant du haut du clavier, essaient de ralentir sa marche, le thème a l'air d'accomplir une titanique ascension. (Oh! l'expression douloureuse et comme meurtrie de la variation de la deuxième partie du thème!) C'est d'une allure plus sûre, plus maîtresse d'elle-même, d'une marche victorieuse en quelque sorte, accélérée par l'impulsion des petites notes, que dans la variation suivante (V) le thème gravit joyeusement la courbe sonore. Le geste ici s'élargit, amplifié par le mouvement contraire des basses. Toute la magnificence du thème éclate avec une splendeur inouïe dans la sixième variation dont la grandeur et la noblesse sont sans égales.

Jusqu'ici, la variation semble avoir été avant tout extérieure; à partir de la sixième, l'émotion secrètement enfermée entre les lignes immuables du thème vient aider le développement dans sa gradation croissante, en lui apportant l'appoint de sa force expressive. Et c'est la septième variation si pathétique, d'un sentiment si concentré, où l'angoisse croît de note en note; la huitième caractérisée par sa tessiture élevée et la douceur coulante de son mouvement; elle est pleine de lointaines sonorités, d'orgue, dirait-on, au-dessus desquelles s'éploie, aérienne, ailée, avec des retours si mélancoliques, la pensive mélodie, dont les

basses, descendant par une marche régulière, font retentir l'écho jusqu'au fond de l'âme. Grave et méditative, elle nous absout des tourments terrestres de la septième et nous dispose à l'extase de la neuvième, géniale rêverie, profond nocturne d'une insurpassable beauté; lorsque au milieu de l'insidieux enchantement des enharmonies apparaît brusquemment, comme une étoile qui s'allume et brille tout à coup sur nous, le *sol dièze* de la tonalité initiale, on défaille d'une volupté trop forte... et les tierces accouplées qui se déroulent, lentes et douces, s'infléchissant deux fois — de quinte en quinte — par une curieuse, adorable et si simple dépression tonale, pour rentrer dans la tonalité fondamentale, semblent vraiment descendre du ciel; la dixième, où le thème d'abord s'ébat avec une sorte de gaîté fantasque, et parcourt le clavier d'un mouvement rapide; puis s'encolère, gronde, et furibond se déchaîne, semant les harmonies comme une rafale de vent disperse les feuilles sèches, jusqu'à ce qu'un sombre vouloir dompte et réduise cette agitation violente; la onzième enfin, qui après les orages de la variation précédente, apporte avec la fraîcheur tendre du *majeur* si longtemps attendu un suave apaisement. Le contraste est beethovénien; mais l'ineffable mélodie, qui pénètre si

profondément l'âme, est au suprême degré fauréenne, et nul autre que le maître ne pouvait la trouver. Elle constitue une idée nouvelle, parente un peu, par renversement, du thème qui coule à la basse. Aussi, lorsque après avoir revêtu, à quatre reprises, au cours de ces deux simples pages, différentes modifications de rythme, de tonalité ou d'harmonie, elle apparaît enfin au faîte d'une progression savamment préparée, dans la gloire de sa calme beauté, on dirait que le thème a traversé les dix épreuves des variations précédentes pour arriver ici à quelque mystérieuse et idéale Transfiguration.

J'ai déjà cité la *Ballade*, œuvre hautement significative, et qui marque une date dans l'histoire de la musique française. A l'époque où G. Fauré l'écrivit, Wagner, le Wagner de la Tétralogie, apparaissait depuis peu dans une prodigieuse gloire, au fond de son temple de Bayreuth nouvellement construit. Fauré, dans tout le feu de son ardeur wagnérienne, s'était épris de *Siegfried*, des scènes surtout où le héros ingénu communie avec la nature entière, et comprend le chant des oiseaux au milieu des murmures de la forêt. La *Ballade* fut écrite sous cette impression. Je crois que nulle autre œuvre du maître ne peut donner, comme celle-ci, le sentiment de l'irréductible originalité de son auteur;

puisque, composée sous l'influence wagnérienne, dans un temps où les meilleurs de nos musiciens la subissaient volontiers, elle n'en porte aucun des caractères, et déborde, de la première à la dernière note, de ce charme unique qui est comme la marque ou le cachet de l'auteur de la *Bonne Chanson*. La *Ballade* est la première en date de nos musiques impressionnistes ; si elle n'est pas encore la plus pure et la plus parfaite, du moins elle les annonce toutes par la claire liberté de sa structure, la poésie de son impressionnisme, les heureuses trouvailles de ses sonorités, l'imprévu de ses relations tonales, la grâce de ses mélodies, la subtilité de ses harmonies. L'introduction est à la fois solennelle et riante comme une entrée fleurie de la forêt, que l'on franchirait avec un mélange de joie et de religieuse crainte. Et quelle surprise charmante dès que l'on est entré ! Comme la vie et l'air circulent là dedans ! Quelle fantaisie, quel abandon délicieux ! Comme tout chante, palpite, bruit ! L'exubérance mélodique, la variété, la vivacité des rythmes, le spirituel babillage instrumental qui danse avec un caprice toujours nouveau, ou s'infléchit si tendrement, les broderies si légères et si expressives du piano, balancées comme de souples lianes chargées de fleurs, le volètement éperdu des trilles qui emporte toute la dernière partie de l'œuvre dans une

enivrante ascension vers la lumière, la poésie si colorée des modulations qui font courir dans l'œuvre de si lumineux reflets, le lyrisme voluptueux et joyeux de l'inspiration, tout charme et séduit dans cette pièce exquise dont Liszt admira jadis la féconde nouveauté.

Il ne reste plus à citer que les trois *Romances sans paroles*, la *Mazurka*, œuvres de jeunesse ; huit *Pièces brèves*, et *Dolly*, « scènes d'enfant », pour piano à quatre mains, qui sont un chef-d'œuvre de raffinement et d'ingénuité.

La variété de cette œuvre est incomparable ; depuis plus de trente ans, cet art qui n'a toujours vécu que de lui-même, si mystérieusement puissant sous son apparence délicate, se renouvelle sans cesse dans une unité de caractère absolue. Il a traversé, intact, toutes les crises de ces dernières années, wagnérisme, franckisme... et n'a pas attendu la prétendue réaction debussyste, pour maintenir par les plus parfaits chefs-d'œuvre de notre temps, la dignité, l'intégrité et la primauté de la musique française. Car Fauré, cet héritier direct de Chopin, est en même temps le plus français de nos maîtres. Il tient de notre belle tradition française, dont Lully, Couperin et Rameau sont les prêtres magnifiques, la simplicité de moyens, la clarté de forme, la verve expressive qui caracté-

risent son œuvre; et tout ce que le génie de notre race a de précieux et de rare se retrouve, avec une plénitude incomparable, en son propre génie. Je relisais l'autre jour *Colette Baudoche*, le noble et pénétrant ouvrage où M. Maurice Barrès a si subtilement mis en lumière les hautes qualités de notre esprit. Lorsqu'en parlant de la place Stanislas, à Nancy, de cet endroit « où se trouve fixée la minute rapide dans laquelle le goût français a atteint son point de perfection », il note :

Un sentiment souple, facile, heureux, et pourtant une œuvre précise, calculée, rigoureusement voulue, où tous les efforts sont coordonnés, hiérarchisés, pour produire l'ensemble le plus noble et le plus aimable... une infinie délicatesse soutenue par des réserves magnifiques de santé et d'honnêteté... une admirable leçon de justesse dans la pensée et dans l'exécution, un double caractère, enfin, de discipline et de caprice.

Je lisais : perfection du style de France, mais j'entendais : musique de Fauré.

1909.

B. — *PÉNÉLOPE*.

J'imagine que les privilégiés qui, en 1876, assistèrent à l'inauguration du théâtre de Bayreuth, durent éprouver, pendant que dans sa splendeur rayonnante se dressait pour la première fois devant eux l'œuvre du grand Allemand, la profonde impression de joie, d'émotion et d'enthousiasme qui nous a saisi dans le nouveau Théâtre des Champs-Élysées, pendant cette journée du 9 mai 1913, où *Pénélope* nous est apparue. Minutes émouvantes, où l'on voit peu à peu, page par page, scène par scène, acte par acte, en une progression indicible, s'ordonner, s'édifier, et vivre enfin, dans une atmosphère de clarté et de beauté, un chef-d'œuvre nouveau, une de ces œuvres définitives qui datent une époque, et jalonnent comme d'étincelantes lumières la route infinie de l'art.

On a déjà dit que depuis R. Wagner, la scène lyrique n'a pas vu paraître d'ouvrage qui touche à la perfection d'aussi près que *Pénélope*, ni qui s'élève constamment aussi haut. Rien n'est plus véritable ; mais si magnifique que soit l'éloge, il est encore incomplet. Ce qu'il faut ajouter, c'est que pour la première fois, depuis plus d'un siècle

et demi, la scène lyrique française a parlé sa langue naturelle. On croyait depuis longtemps perdus dans notre musique dramatique, la clarté de la forme, la simplicité des moyens, le sens exquis de la proportion. l'intensité de la vie intérieure, l'expression vraie de sentiments raffinés, tous ces accents, en un mot, qui sont, comme dit G. de Nerval dans sa délicieuse *Sylvie*, « d'un français si naturellement pur que c'est en les écoutant que l'on se sent le mieux vivre en France, et avec le plus de fierté et d'attendrissement ». Certes, depuis un siècle et demi, nous avons eu de grands musiciens, et plusieurs d'entre eux même sont les égaux des plus grands; mais tous avaient plus ou moins subi les influences étrangères. Tour à tour le gluckisme, un romantisme d'origine germanique, et le franckisme avaient empoissé, raidi, durci, momifié la nerveuse et fine musique, le sobre et étincelant lyrisme du XVIIIe siècle, cet art où il y a une telle race et la nôtre, — et depuis Rameau, en France, le génie latin se taisait. Il vient de rompre le silence avec la voix de *Pénélope*, et Gabriel Fauré, a renoué la chaîne si longtemps interrompue.

Nul autre que lui du reste n'était capable aujourd'hui d'être le héros d'une mission si belle. Il est le plus pur musicien qui soit actuellement au monde, et que nous ayons peut-être jamais eu chez nous.

Mozart, Schubert et Chopin, seuls, ont eu à un degré aussi éminent le don divin de produire de la musique aussi spontanément qu'un arbre produit ses fruits, et nul n'a possédé en même temps une science plus sûre. C'est assurément le plus grand musicien dont notre pays puisse s'enorgueillir. Et pourtant, comblé d'honneurs, glorieux, illustre, Gabriel Fauré était, jusqu'à hier, le musicien non pas le plus inconnu, mais le plus méconnu de chez nous. Parce qu'il a surtout produit des œuvres de dimensions moyennes, beaucoup ne voulaient voir en lui qu'un petit maître, un *poeta minor* de la musique; parce qu'il a toujours ignoré cette grandiloquence que la plupart des élèves de Franck confondent avec la vraie grandeur; parce qu'il s'est généralement contenté des moyens discrets de la musique de chambre, on avait accolé à son nom la méprisante épithète de « musicien de salon ». Comme si la dimension importait, ou le bruit de la musique, ou le poids de la partition! Comme si, en musique, le contenu se mesurait toujours à l'ampleur du contenant! Combien de fois, depuis tant d'années, en mon ancienne et toujours jeune ferveur fauréenne, ne me suis-je pas révolté contre ce sot préjugé! Mais il était lancé par un milieu puissant, dont l'action sur le public superficiel — le plus nombreux, hélas! — est indéniable, et il avait prévalu. Les lieds exquis de

G. Fauré, son adorable musique de chambre étaient populaires, mais leur charme extérieur seul opérait, et l'on n'était frappé que de l'élégance extraordinairement personnelle et prenante de ses compositions que l'on jugeait petites. Assourdi par tout un siècle de battage romantique — et de tapage démocratique — on n'était touché ni de la pureté de l'art fauréen, ni du charme de son incomparable douceur, ni de la force secrète qui réside en sa perfection; on n'avait pas compris qu'il y a plus de musique dans un lied du maître, dans un de ses nocturnes, valses ou barcarolles, que dans telle vaste symphonie, telle action lyrique, avec ou sans prologue, dont l'insupportable durée seule en impose au public; on n'avait pas vu que sous leur apparence légère et charmante, ces compositions parfaites en leurs justes proportions exprimaient avec les accents les plus purs et les plus intenses, tous les sentiments qui visitent une âme humaine : l'amour, la mélancolie, la joie, la volupté, la pitié, la tendresse, et la nostalgie du bonheur.

Le théâtre, par l'action qu'il exerce sur le spectateur, a enfin donné à Gabriel Fauré la possibilité d'entrer plus directement en contact avec le public, et la beauté certaine, évidente, de *Pénélope* a enfin ouvert tous les yeux. Elle a apporté une surprise émerveillée à ceux qui étaient restés jusqu'ici

aveugles à la discrète grandeur de la musique de G. Fauré ; quant aux autres, à ceux qui connaissent et aiment depuis longtemps la musique du Maître, il n'y a eu pour eux nul étonnement, mais une joie paisible et tranquille à voir s'épanouir tout naturellement dans l'œuvre nouvelle, les trésors d'expression, d'inspiration, de musique qu'ils adoraient dans l'œuvre fauréenne, sous les voiles charmants qui les enveloppaient.

*
* *

Le livret de M. Fauchois n'est pas sans défauts, surtout au point de vue littéraire. Mais il n'importe. Un sentiment sincère et fort l'anime, et son lyrisme est très profondément musical. En éliminant du récit de l'Odyssée tous les épisodes inutiles, en resserrant tout l'intérêt autour d'Ulysse et de Pénélope, héros d'un amour doublement fidèle, M. Fauchois a su édifier un poème aux lignes sobres, larges et harmonieuses, où la musique peut librement et largement s'épancher.

La musique de *Pénélope* serre de si près l'action qu'on ne peut suivre l'une sans l'autre ; gardons-nous donc de les séparer.

Une ouverture assez développée précède le premier acte. Ce n'est ni une page indépendante

étrangère au corps du drame, comme il était d'usage autrefois; ni, comme on a fait ensuite, une préface, un résumé des idées futures, un poème symphonique où se résume l'action. C'est un prélude, plutôt qu'une ouverture. Comme Wagner pour *Lohengrin*, *Tristan* ou *Parsifal*, Gabriel Fauré a pris pour *Pénélope*, parmi les motifs de la partition, deux thèmes, — ils représentent ici les deux personnages principaux, — et il en a tiré une symphonie. Tout *Pénélope* est ainsi dans son prélude comme une gerbe de fleurs dans un flacon de parfum. Ce prélude est de la beauté la plus touchante. Le thème de Pénélope s'expose d'abord seul, si expressif, avec sa grâce exquise et sa tristesse endolorie; c'est comme une plainte qui monte, avec des alternatives d'espoir et de désespérance. Il a l'air, en des sursauts douloureux, de tendre les bras vers le thème d'Ulysse. Lointain, d'abord, sous un frémissement des cordes, puis en pleine sonorité, voici le motif du roi d'Ithaque, motif magnifique, d'une invention merveilleuse, composé de trois motifs indépendants qui s'ajustent en une phrase d'un nombre et d'un rythme admirables : le premier, formé de deux secondes majeures à intervalle d'octave, sonne comme un appel, on dirait la fanfare annonçant l'arrivée d'Ulysse; le second, d'allure wagnérienne — c'est

le seul de la partition — élève sur la double volute de ses triolets toute la majesté royale du héros, et le troisième enfin, dont l'accent est prophétique. contient en sa concision frappante toute la force sûre qui, aidée par la ruse. décidera du triomphe final. Il faut admirer ici, comment chez G. Fauré, le plus grand effet est obtenu avec les moindres moyens : ce fragment de motif, dont chaque apparition produit une impression décisive, ce thème impressionnant n'a que trois notes, séparées par des quintes ascendantes ; déjà dans *Prométhée*, G. Fauré avait exprimé avec une égale éloquence, au moyen d'un thème analogue — trois notes séparées par des quintes descendantes — la tristesse et le deuil de Pandore.

Après qu'en une de ces lentes progressions qui sont propres à G. Fauré, le thème d'Ulysse s'est magnifiquement exalté, tout se tait, et le thème de Pénélope reparaît, plus dolent encore qu'au début, et se traîne suppliant et pleurant à la poursuite de l'époux entrevu. Ballottés sur les syncopes de l'orchestre comme le héros sur les flots de la mer. des fragments du motif d'Ulysse bondissent dans la symphonie ; mais le motif royal a disparu : le roi d'Ithaque n'est plus qu'un malheureux que la fatalité pourchasse, et quand il va venir, tout à l'heure, nul ne le reconnaîtra. Avec une expression

désolée, à trois reprises successives, le motif des quintes monte comme un avertissement, la sonorité s'apaise, et le rideau se lève.

La scène représente un vestibule du palais d'Ulysse, précédant la chambre de Pénélope. Au fond, des draperies ferment une ouverture par laquelle tout à l'heure, lorsque les rideaux auront glissé sur leurs tringles, on apercevra la campagne et la mer. A gauche, un châssis se dresse, recouvert d'un voile : c'est le métier de Pénélope; des servantes filent autour de lui. Quelques-unes, lasses, ont laissé tomber leur fuseau. Rêveuses et mélancoliques, elles chantent leur abandon dans cette maison sans maître que la tristesse a visitée. Sur un rythme de fileuse l'accompagnement se déroule avec souplesse, fleuri de notes de hautbois et de harpe, et dessine de délicates arabesques qui s'infléchissent en de délicieuses modulations. Des rires bruyants éclatent derrière la scène. Un thème bref, hargneux, à la fois volontaire et rampant grince aux cordes, et les fileuses interrompent leur chant. « Ce sont les prétendants que notre Reine fuit! » dit l'une d'elles. Depuis dix ans déjà que l'on est sans nouvelles d'Ulysse, ils sont cinq princes, Eurymaque, Antinoüs, Léodès, Ctésippe et Pisandre, qui attendent que Pénélope en choisissant l'un d'entre

eux pour époux lui donne l'héritage et le pouvoir du roi. Depuis dix ans, patiemment, Pénélope les repousse, et les prétendants, installés en maîtres dans la vieille demeure, buvant le vin d'Ulysse, égorgeant ses troupeaux, se consolent des refus de la reine dans l'ivresse et le bruit des festins. Mais les petites servantes mélancoliques qui filent le lin dans l'ombre, et voient s'empresser autour de leur maîtresse ces beaux seigneurs aux habits brodés, ne comprennent pas les rigueurs de Pénélope; pendant que la fileuse dévide de nouveau son bruissement charmeur à la trame duquel vient se joindre le thème des prétendants, chacune, Mélantho, Phylo, Alcandre, songe à celui qu'elle choisirait, si elle était la reine... Hélas, ce n'est qu'un rêve, et sur de longs soupirs de volupté voilée et triste, la fileuse s'arrête... les fuseaux sont lourds...

Écartant violemment les draperies qui ferment le vestibule, voici les prétendants; malgré la résistance des femmes, ils veulent pénétrer dans la chambre de Pénélope, et repoussent brutalement Euryclée, la nourrice d'Ulysse, qui cherche à s'opposer à leur dessein. Le thème des prétendants rampe haineusement sous le sourd trémolo des cordes, prêt à bondir, dirait-on, sur la vieille servante; il gronde sournoisement, puis se déchaîne; le tumulte grandit; les quintes pro-

phétiques du thème d'Ulysse s'élèvent du fond de l'orchestre, comme si, irrités de l'indigne conduite des princes, les dieux allaient enfin faire surgir un vengeur. Une progression extraordinaire de mouvement et de sonorité s'établit, et lorsque avec la colère des prétendants, elle est arrivée à son point culminant, toute cette rage se brise : droite et pure en ses voiles sombres, Pénélope est apparue sur le seuil.

Jamais la musique ne tissa autour du front d'une héroïne une auréole semblable à celle qui resplendit ici autour de Pénélope. La dignité, la fierté, la noblesse, le charme triste, la chasteté des manières et cette pudeur aristocratique avec laquelle se cache une âme blessée, rayonnent autour de l'épouse d'Ulysse, et lui feront un incessant cortège à travers les péripéties du drame, jusqu'à sa conclusion. Pénélope reproche aux prétendants leur fureur grossière, et tandis que ceux-ci lui renouvellent violemment leur demande, perdue dans son rêve, entend son époux lui dire de l'attendre. La scène est admirable, et le récit du rêve atteint dans sa dernière phase un magnifique éclat. Mais l'espoir de la reine semble vain aux prétendants. Il y a déjà plusieurs années que Pénélope leur a demandé de lui laisser finir, avant d'arrêter son choix, un linceul digne du père d'Ulysse; l'ouvrage doit

approcher de sa fin, ils sont las d'attendre... Leur fureur éclate à nouveau, lorsque, soulevant le voile qui le couvre, la reine leur montre un linceul à moitié tissé...

Ces récits ne sont qu'un *parlando* dégagé, mais un *parlando* où chaque syllabe amène la note nécessaire, l'inflexion correspondant aux moindres subtilités de l'idée. La déclamation semble une pure et franche expansion, une transposition vivante et spontanée de la parole; et par-dessus tout, elle n'est que musique expressive. Souvent, dans le cours de la scène, elle s'épand pour épouser librement la forme adorable du lied, et, comme une fleur exquise brodée dans une trame d'or, naît une des mélodies fauréennes, aux délicieuses effusions.

Cependant Eurymaque a vu des joueuses de flûte et des danseuses traverser la terrasse; il leur fait signe d'approcher, et alors commence un divertissement d'un charme inexprimable. Soutenue par la harpe, la flûte égrène un chant souple et pur, ponctué de loin en loin par une cymbale discrète, qui rappelle un peu le *Clair de lune*, et qui rythme les évolutions des danseuses en robe verte. Cette danse est un ravissement; alternant avec des stances voluptueuses que chantent tour à tour les prétendants, elle se développe sans interrompre l'action; loin d'être un accessoire, elle devient au

contraire une partie essentielle qui ne saurait être isolée du drame, surtout au moment où Pénélope, telle autrefois Alceste pleurant sur sa mort pendant l'éclat d'une réjouissance populaire, vient greffer sur elle une plainte pénétrante qui se joint intimement à sa gracieuse et comme indifférente douceur. Plainte magnifique, appel déchirant et désespéré! C'est une des pages maîtresses de la partition. Il faut remarquer une des premières phrases de la mélodie : c'est sous les mots : « Maître à qui j'ai livré les trésors de ma grâce », que se dessine pour la première fois le beau thème d'amour qui prendra par la suite une importance capitale. Tout à coup, au dehors, une voix lamentable lance un appel : « Holà, ho! » A l'orchestre, le premier fragment du thème d'Ulysse frémit doucement. Et, couvert de haillons, les cheveux et la barbe en désordre, appuyé sur un long bâton, un mendiant apparaît à l'entrée. C'est le divin Ulysse. On sait qu'après les aventures et les erreurs qui le retinrent si longtemps loin d'Ithaque, Ulysse, sur les conseils de Minerve, et touché par cette déesse d'une verge qui le transforma en un pauvre vieillard, s'achemina vers sa demeure, afin de découvrir, sous ce déguisement, si son intendant avait été bon ménager de son bien, et Pénélope de son honneur.

Les prétendants font au vieillard l'accueil le plus hostile; mais celui-ci ayant invoqué le nom d'Ulysse, Pénélope s'interpose : « Étranger, ne pars pas! Reste en cette demeure!... » Quelques accords, quelques inflexions de la voix, c'est tout, et rien cependant n'aurait pu exprimer avec plus de noblesse la majesté calme et simple de cet accueil.

Le festin est préparé dans la salle voisine; en vain les prétendants veulent y entraîner Pénélope. Ils la laissent donc et sortent avec les servantes, et c'est une fin de scène d'un charme sensuel extrême, où se mêlent en des élans de chaude volupté, les motifs des stances, de la fileuse et des prétendants.

Il ne reste plus sur la scène qu'Ulysse, Pénélope et la vieille Euryclée. Pendant que celle-ci, sur l'ordre de la reine, prépare le bassin où elle va laver les pieds de l'hôte étranger, Pénélope rêve, et chante un lied émouvant construit sur le thème d'amour et les deux thèmes héroïque et prophétique d'Ulysse.

Tout à coup, une trompette seule, *pianissimo*, élève dans le silence le thème des quintes, avec une sonorité, dirait-on, nouvelle. On sent que la feinte d'Ulysse est découverte, et que le héros est reconnu. L'effet est saisissant. En effet, un frémissement secoue l'orchestre; Euryclée sursaute : en lavant a jambe du vagabond, elle a aperçu la fameuse

cicatrice qu'autrefois un sanglier avait faite à son maître, tandis que celui-ci chassait sur le mont Parnasse. « Oui, c'est bien moi! Mais tais-toi! » lui crie Ulysse à l'oreille, et il sort avec elle pour prendre le repas qu'on lui a préparé.

Pénélope est seule : des fragments du thème qui la caractérise se promènent doucement à l'orchestre. A pas muets, la reine va s'assurer que nul ne l'épie derrière les tentures; puis devant le métier qui soutient la trame du linceul, elle s'installe, et défait fil à fil tout le travail du jour. Il y a ici, la harpe doublant la flûte, un délicieux et pittoresque effet d'orchestre. Sur la pointe des pieds, les prétendants sont entrés pendant que la reine travaille. Ils la surprennent... Rauque bondissement du thème des prétendants, colère, menaces... « Dès demain, ô veuve d'Ulysse, que le prêtre de Zeus à l'un de nous t'unisse!... Tu n'auras pas de nous d'autre délai! » Ils s'éloignent grossièrement, pendant que gronde, comme un avertissement prophétique, le thème d'Ulysse, et que Pénélope reste atterrée. On devrait, à partir d'ici, et jusqu'à la fin de l'acte, comme Voltaire lisant Racine, écrire partout : « beau, harmonieux, sublime! »... Chaque mesure de cette fin d'acte est pleine d'émotion, chaque note du rôle de Pénélope est une larme, la moindre de ses paroles est douce et triste jusqu'à la mort...

Ulysse, toujours déguisé, et Euryclée revenue cherchent en vain à rendre l'espoir à la reine... Une dernière fois, elle veut monter sur la colline, « d'où l'on peut voir briller toute la mer divine » ; peut-être verra-t-elle enfin la nef d'Ulysse surgir à l'horizon. Un immense désir soulève la mélodie adorable, où passe un souffle d'infini, et dans l'accompagnement orchestral de laquelle s'annonce, mélangé au thème d'Ulysse, le thème pastoral qui prendra une si grande place dans l'acte suivant. La reine, suivie d'Euryclée, rentre un instant dans sa chambre. Ulysse reste seul. Il se redresse, va au trône de Pénélope, baise les franges du drap qui le recouvre, et le linceul abandonné; et ne pouvant plus enfin contenir l'émotion qui l'étreint, au-dessus de l'exaltation splendide qui fait bondir l'orchestre, clame son amour. L'instant est sublime; le thème d'amour monte éperdu, exultant, dans la joie et dans la tendresse. Pénélope et Euryclée reviennent; Ulysse a repris son attitude humble et courbée : les premières notes du thème, voilées, discrètes, montent au quatuor avec sourdines, comme un aveu timide. Pénélope tend un manteau au vieillard, et tous trois sortent dans le soir qui tombe, pendant que le thème d'amour élève tendrement ses courbes suaves, et s'évapore comme un parfum.

Au second acte, c'est le soir, presque la nuit déjà ; la scène représente le sommet d'une colline qui domine la mer. A gauche, on distingue des cabanes de bergers. Un calme clair de lune baigne le paysage tout entier. On entend d'abord comme des appels lointains qui alternent et se répondent. appels de pâtres ramenant leurs troupeaux; ils installent une sorte de rythme sur lequel s'établit bientôt un court prélude pastoral. Seul sur la colline, le vieil Eumée rêve devant la nuit; des bergers traversent la scène pour regagner leur toit: — et c'est un merveilleux paysage, un Poussin musical. de la beauté la plus sereine, que baigne une atmosphère transparente et paisible et sur lequel la nuit répand son charme enivrant. Pénélope s'avance suivie d'Euryclée et de quelques femmes. Ulysse les accompagne. Des pâtres au loin veillent, assis autour de feux allumés. Il y a peu d'action dans les scènes qui vont suivre; mais la musique aime les faits moins que les âmes, et à cause de cela même va trouver ici l'occasion de s'épandre et de déployer magnifiquement son action. Il existe peu d'actes dans la musique entière, plus pleins, plus gonflés de musique que celui-ci... Le vieil Eumée, en un air empreint d'une bonhomie touchante et simple, assure la reine de sa fidélité au souvenir d'Ulysse, puis se

retire, et alors commence entre Ulysse et Pénélope un long duo.

Ulysse se cache encore, mais, par des allusions et des réticences, laisse prévoir le retour du héros que l'on croit perdu ; Pénélope inquiète, troublée, sent un obscur instinct la rapprocher de ce vagabond étrange..., scène qui évoque bien souvent par son émotion contenue et profonde l'immortel *Parfum impérissable*; scène troublante où l'on sent à chaque mot la passion prête à déborder et qui par sa discrétion même atteint le sommet de l'émotion... Un instant, Ulysse a failli se trahir; c'est lorsque Pénélope, évoquant désespérément son époux, songe avec amertume que peut-être il a trahi la foi qu'il lui avait jurée ; le mendiant cherche alors à rendre le calme à la reine ; mais un tel amour fait trembler sa voix que Pénélope étonnée le regarde, et murmure : « Comme tu dis cela !... »

Cependant la nuit est tout à fait tombée ; le thème pastoral circule à nouveau dans l'orchestre. « Il faut rentrer », dit Euryclée à Pénélope. En une phrase sanglotante, sous laquelle gémit, brisé, le thème d'amour, la reine dit adieu à la vaste mer, à la mer cruelle qui n'a pas ramené son époux. Oui, plutôt que de mettre sa main dans celle d'un des prétendants, elle descendra demain aux Enfers ! Alors le vagabond, pour gagner un peu de temps,

suggère à la reine de ne choisir pour époux que celui qui aura pu tendre l'arc d'Ulysse, arme lourde et robuste qu'il a aperçue tantôt, suspendue dans une salle du palais. Pénélope résignée promet et s'éloigne, — et les bruissements voilés de l'orchestre étendent sur la scène l'adorable calme de la campagne endormie. Un long silence, puis tout bas, deux brèves pulsations, — et voici un des effets de théâtre les plus émouvants qui soient. En un *crescendo* rapide éclatent tout à coup la joie, l'amour, l'impatience, tous les sentiments qu'Ulysse a si longtemps contenus. Debout sur le tertre, le roi d'Ithaque appelle les bergers qui dormaient sur la lande, et se fait reconnaître d'eux. Il leur annonce la vengeance prochaine en un récit d'une ampleur et d'une solidité handéliennes, et sous lequel on sent la colère et la haine amassées ; il les convoque pour le lendemain, au palais, pendant le festin. Les bergers, à genoux, tendent leurs bras vers Ulysse, et la toile tombe, pendant qu'à l'orchestre qui, par une progression magnifique, a atteint le maximum de la sonorité, bondit et exulte, frénétique, terrible et joyeux, l'appel d'Ulysse.

La grande salle du palais, à la fin de la nuit ; à gauche un trône sur une étroite estrade ; au fond, de lourdes portes de bronze à coulisses, auxquelles on accède par des marches. Elles sont fermées.

L'aube naît. Des accords brefs, sourds, encadrent une phrase rapide, coléreuse, qui se glisse, furtive, aux cordes à l'unisson. Il règne dès ce prélude une atmosphère oppressante, troublée, inquiète. Ulysse toute la nuit, sans bruit, comme une ombre, a erré dans le palais ; il a reconnu les salles, il a retrouvé ses armes : voici son bon glaive! Véhément, terrible, il le brandit, puis le cache pour le retrouver, quand l'heure sera venue. Euryclée rejoint son maître : morne et farouche, Pénélope n'a pas dormi, et son silence est terrible. Ulysse la rassure... Avec quelle haine réjouie de la vengeance prochaine, la trompette bouchée sonne le thème des quintes! Et avec quel radieux sourire s'élève le thème d'amour, lorsque Ulysse promet à Euryclée que ce soir elle verra sourire Pénélope!... Puis, c'est Eumée ; les bergers sont prêts ; ils s'élanceront au signal du roi. Le récit du vieillard est véhément et rude ; on y sent sourdre la ruse et la haine... Eumée sort. Les portes de bronze glissent sur leurs coulisses ; on aperçoit au fond un paysage méridional de rochers blancs, de terre rouge et de cyprès noirs ; le jour entre à flots dans la salle, et un à un les prétendants arrivent... Quel souffle d'air pur, tout chargé des parfums du matin, pénètre avec eux! Un souple trait de violon descend, scandé par de clairs accords de harpes ; Antinoüs,

le front ceint de fleurs, soupire un lied exquis : « Qu'il est doux de sentir sa jeunesse, quand le jour est si clair ! » page d'une tendre volupté chantante et légère, et si délicieuse, que dans l'œuvre même de Gabriel Fauré, on ne saurait rien trouver qui puisse lui être comparé...

Mais de funèbres présages ont effrayé les prétendants. Il faut du vin pour noyer leurs craintes. Des serviteurs apportent les tables, et pendant que les princes boivent, les joueuses de flûte et les jeunes danseuses viennent les charmer. C'est une danse aux rythmes souples, onduleux, caressants, d'une couleur — non, d'une nuance — orientale, originale et discrète. L'entrée de Pénélope les interrompt; la reine est si belle et si triste, que les prétendants, malgré leur insolence, s'inclinent devant la majesté de sa douleur, et que c'est d'une voix émue vraiment qu'Antinoüs lui demande au nom de tous de choisir, selon sa promesse, un époux parmi eux: charmant madrigal à la grâce insinuante et virile, si purement fauréenne; sous la déclamation, d'une élégance exquise, le thème des prétendants rauque et rude, s'assouplit et sourit.

Ainsi que le lui a conseillé le mendiant, Pénélope pose la condition de son choix : elle ne sera la femme que de celui qui tendra l'arc immense d'Ulysse. On apporte l'arme, et le thème prophé-

tique des quintes qui éclate, a l'air de s'arrondir selon la courbure de l'arc. Les prétendants s'approchent. Soulevée sur son siège, Pénélope aperçoit en une vision sanglante la colère des dieux prête à fondre sur les princes ; l'atmosphère du début pleine de trouble et de terreur vient peser sur la scène qui suit. Chaque prince à son tour s'efforce de tendre l'arme, mais tous s'exténuent en vain ; une combinaison de thèmes à l'orchestre exprime toute la rage des prétendants venant échouer devant la ruse d'Ulysse. Blessés aux mains, essoufflés, ils regardent autour d'eux avec un sourd malaise ; au fond, prêts à bondir, les bergers, silencieusement, se groupent. Une fois déjà Eurymaque les a dispersés. . Lorsque les princes ont renoncé, le mendiant humblement s'avance :

« Autrefois, on vantait ma force et mon adresse ; si vous le permettiez, princes, j'essaierais de lancer la flèche dans la cour... »

Le thème des prétendants grince. « Insolent ! » disent-ils. Mais Ulysse s'est approché de l'arc et l'a ramassé. L'instant est émouvant. A l'orchestre s'exalte superbement le thème d'Ulysse : le héros recouvre enfin sa personnalité ; ce n'est plus le pauvre vagabond qui tient en main l'arme terrible, c'est le roi d'Ithaque triomphant. Sans effort, il a tendu l'arc. La flèche siffle ; la tunique haillon-

neuse s'est entr'ouverte, et, à l'armure qu'elle découvre, tous ont reconnu le vengeur. C'est le signal; les bergers se précipitent; déjà Eurymaque et Pisandre sont tombés sous la flèche et le glaive d'Ulysse; les autres s'enfuient. Ulysse s'élance à leur poursuite et le combat se continue au dehors. On a fermé la grande porte de bronze. Peu à peu le bruit cesse... « S'il était mort!... » gémit Pénélope. Le thème des prétendants se pose comme une interrogation; puis le début du thème de colère... Enfin les portes s'ouvrent. Ulysse vainqueur apparaît sur les marches, et Pénélope pousse un grand cri!...

Alors commence un merveilleux *finale* dont nulle parole ne pourra jamais dire la rayonnante splendeur. Ulysse et Pénélope, aux bras l'un de l'autre, chantent leur amour contre lequel rien n'a prévalu. Exaltés, transfigurés, tous les thèmes d'Ulysse réapparaissent. Comme il sonne fièrement, l'appel du roi! Comme il s'assouplit dans la tendresse, le thème héroïque de l'époux! Comme il monte sûr de lui, le thème des quintes, dans la joie calme de la prophétie enfin réalisée. Et puis, tandis que les bergers et les serviteurs, à genoux, glorifient Zeus qui a permis la victoire du maître, le thème d'amour s'essore doucement, dans un mouvement élargi, en une de ces vastes et lentes progressions auxquelles

se complaît G. Fauré, et qui sont d'un pathétique si proprement musical; il monte, soutenu par un flot d'harmonies renouvelées sans cesse, il monte toujours, sans cris, sans éclat de sonorité, mais avec une puissance tranquille irrésistible, dans une apothéose sublime de grandeur, de tendresse et de sérénité.

Telle est cette œuvre qui est un pur chef-d'œuvre, et l'un des plus parfaits modèles de musique théâtrale que nous connaissions. Il n'apporte cependant, dramatiquement parlant, nulle forme nouvelle. Mais il faudrait remonter jusqu'aux plus belles manifestations de l'art dramatique : *Castor et Pollux*, *la Flûte enchantée*, *Fidélio*, *Parsifal*, qui, eux non plus, n'apportaient ni système ni formules, pour retrouver à un degré aussi éminent les qualités qui le caractérisent : l'équilibre des proportions, le souci constant de la vérité, l'union intime entre la parole et la note, l'étude de l'âme, l'expression simple et sublime des passions et des grands sentiments, l'orchestre éloquent, les harmonies intéressantes...

De nul opéra, les proportions ne sont plus harmonieuses, et non seulement les proportions extérieures, mais les proportions intérieures, lesquelles sont régies par cette harmonie intime qui est fournie par des rapports intérieurs à l'œuvre, et qui

confère seule la véritable grandeur : Pénélope et Ulysse, couple héroïque, sont dans le poème lyrique comme la statue colossale d'Athéné dans le Parthénon, où tout l'art des proportions que possédaient les maîtres ouvriers de la Grèce antique n'est employé qu'à la mettre en valeur.

Il est peu d'actions où soient tracés musicalement des caractères aussi constants, aussi fidèles à eux-mêmes, et c'est là une des plus étonnantes beautés de la partition. Avec une justesse psychologique admirable, la musique caractérise chaque individu par un trait essentiel, et le suit avec une précise sûreté à travers toutes ses aventures. Partout dans l'œuvre, le plus grand effet est obtenu avec les plus petits moyens, partout l'idée musicale jaillit de la situation. Un sens infaillible de l'opportunité amène les thèmes peu nombreux, mais étonnamment expressifs, aux endroits qu'ils doivent commenter. On connaît la perfection de l'écriture fauréenne dont l'élégance et la solidité sont à nulle autre pareilles ; c'est un peu le contrepoint souple et serré de la *Bonne Chanson* qui trame le tissu harmonique de *Pénélope*, mais avec la sobriété dépouillée qui s'annonçait déjà dans *Prométhée*, et s'avère dans la *Chanson d'Ève* ; le coloris de l'orchestre l'éclaircit encore, et met chaque partie en valeur. Les harmonies sont curieuses, conçues

avec une liberté et une indépendance modernes, mais avec une logique suprême et une étonnante pureté.

L'orchestre, aux sonorités douces et finement savoureuses, est coloré, plein, puissant. Le quatuor y joue un rôle essentiel, et qui est d'une convenance parfaite avec le sujet du poème. Dans une tragédie d'âmes, comme est *Penélope*, un orchestre scintillant, rutilant, asiatique, eût été déplacé. Mais toutes les fois que G. Fauré en trouve l'occasion sur sa route, il ne néglige aucune de ces touches pittoresques, qui soutiennent et amusent l'attention! Faut-il citer des exemples? Les harmonies vaporeuses du voile qui cache le métier, au moment où on le soulève; le si curieux effet, déjà cité, lorsque Pénélope arrache les fils qu'elle a tissés; le charme exquis du bruissement des harpes au II[e] acte, lorsque Pénélope apporte les fleurs qu'elle a cueillies; et les croassements sinistres des corbeaux, et les singuliers gémissements de l'arc que les prétendants essaient de tendre... Cet orchestre a d'ailleurs une sensibilité et une souplesse pareilles à celles de la déclamation. Avec une maîtrise étonnante, G. Fauré a réussi à exprimer, au moyen de variations de sonorités, les plus fines nuances du sentiment. J'ai déjà cité toutes les expressions de colère, de joie, de vengeance, qu'un simple changement de sonorité fait prendre au thème des quintes.

Citons un dernier exemple : remarquez au Ier acte, pendant les stances voluptueuses chantées par les prétendants, la façon dont les accords clairs et légers de la harpe s'alourdissent soudain et s'étalent, comme pour souligner l'insistante goujaterie de Ctésippe outrageant la reine de son désir.

Mais ce qu'il y a dans *Pénélope* de plus admirable, et de plus rare, c'est cette *odor di musica*, qui s'élève incessamment de la première à la dernière note de la partition ; c'est la richesse intarissable, et les effusions sans cesse renouvelées de cette musique ; — et la sobriété qui s'allie, par je ne sais quel miracle, à cette abondance !... Sur un portrait ancien de Gluck, se lit cette légende : « Il préféra les Muses aux Sirènes ». Plus pur musicien que l'auteur des *Iphigénie*, G. Fauré a su, dans *Pénélope*, réunir en un harmonieux concert, les sirènes voluptueuses aux muses graves de l'ordre et de l'intelligence. Tant de musique, et si adorable, pas une mesure inutile, pas une note de plus qu'il ne faut ; beaucoup de substance et peu de matière ; c'était la science de Mozart, c'est aussi celle de Fauré ; et cette simplicité, qui exclut la sécheresse, est si grande qu'elle peut nous surprendre, avant de nous attendrir et de nous émouvoir.

1913.

II

MUSICIENS RUSSES

Qu'on le veuille ou non, il faut avouer que les cinq concerts historiques russes donnés récemment à l'Opéra sous le patronage de la Société des grandes auditions de France, ont déçu les dilettanti qui admiraient la musique russe sur la foi du petit nombre d'œuvres que l'on en connaît à Paris. Il fallait s'y attendre : on pouvait bien penser, en effet, que dans la vaste production musicale de l'école Russe, des musiciens aussi avertis et aussi érudits que nos chefs d'orchestre avaient toujours choisi, pour nous les donner, les œuvres les plus belles et les plus caractéristiques; ayant commencé par ce qu'il y avait de mieux, on devait forcément avoir une désillusion

en entendant le reste : c'est ce qui est arrivé. Exception faite pour les fragments des deux opéras de Moussorgski, et du *Prince Igor*, de Borodine, les Concerts historiques ne nous ont offert que des œuvres d'un intérêt généralement médiocre. On a fait encore un reproche à ces séances ; mais il est moins fondé. Des personnes, dont l'érudition musicale s'est probablement faite en compulsant des catalogues d'éditeurs de musique, ont exprimé le regret que cette sorte d'exposition fût incomplète. « Elle ne nous a fait connaître, ont-ils dit, ni Glière, ni Artcibouchew, ni Gretchaninow, etc., etc. » Mais les organisateurs des concerts russes n'ont certainement pas eu l'idée de nous faire connaître la musique de tous les compositeurs de leur pays ; il eût fallu pour cela plus d'un mois de concerts quotidiens. Ils ont eu seulement la prétention de nous offrir une sorte de galerie sonore et de nous résumer brièvement, par un habile choix de programmes, l'histoire de leur musique nationale. Or, malgré l'absence complète des musiciens de la première période russe — puisqu'ils ont commencé seulement à Glinka — on ne peut leur refuser d'avoir réussi. Car ces cinq séances nous ont fait saisir sur le vif l'évolution qui se produit en ce moment-ci dans la musique russe, et qui est pour elle plus impor-

tante, plus grosse de conséquences mille fois que celle qui fit sortir jadis Glinka de Titow.

On sait que l'on divisait jusqu'à présent la musique russe en deux périodes : la première s'étend des origines à Glinka; elle est un peu obscure comme nous le verrons tout à l'heure, et assez inconnue; la deuxième commençait à Glinka et embrassait le fameux groupe des « Cinq », lequel lui donnait une allure si franche et si particulière qu'elle semblait définitivement établie. Or, voici que les « Cinq » étant réduits à trois, et ces trois ayant vieilli, leurs élèves leur succèdent, et apportent de telles tendances qu'il va falloir, je crois, ouvrir une troisième période. Hélas! elle s'annonce moins belle que la précédente. Est-ce la fin de la musique russe? Nietzsche a dit : « La musique étant la manifestation tardive de toute culture, toute musique vraiment remarquable est un chant du cygne. » Les « Cinq » auraient-ils poussé le chant du cygne? L'art national russe, en ce cas, n'aurait pas vécu longtemps.

Sans vouloir faire le moins du monde un historique de la musique en Russie, nous allons brièvement rappeler les caractères principaux des deux périodes classiques, et dire ensuite ceux que nous croyons discerner dans la période qui semble s'ouvrir.

La musique russe, antérieure au XIXe siècle, se perd dans une ombre et un mystère à peu près impénétrables. De loin en loin surgit un nom de musicien ou d'œuvre, puis tout retombe dans la nuit. Mais, à mesure que l'on avance dans la suite des temps, on voit se faire jour deux courants distincts et parallèles : l'un franchement national et l'autre d'importation. Celui-ci apparaît relativement tard — vers le milieu du XVIIIe siècle — et vient d'Italie. Il prend tout de suite une importance considérable et l'on ne saurait s'en étonner. Quelle séduction en effet ne devait pas exercer sur les barbares du Nord, enfermés moralement et physiquement dans la rigueur de leurs solitudes glacées, ce chaud rayon de soleil italien, qui dit la joie de vivre sans efforts une vie nonchalante et facile?

C'est l'Italie qui vint au-devant d'eux. Non seulement elle leur apportait sa musique légère, sensuelle, pleine d'une langueur ardente et voluptueuse, mais elle avait encore la coquetterie de vouloir la faire leur, de la mêler à leurs idées et à leur langage, comme de gais festons de roses se mêlent aux branches des cyprès. En 1755, le Napolitain Francesco Araja arrivait à Saint-Pétersbourg, et composait sur des paroles russes un opéra italien. Dès ce moment le charme opère, et

c'est un perpétuel échange entre les deux pays. Les musiciens russes vont en Italie faire leur éducation musicale, et les musiciens italiens sont attirés à Saint-Pétersbourg par l'accueil des souverains. D'un côté, c'est Bortnianski[1] qui part pour Venise travailler avec Galuppi, le « Buranello »; la mélodieuse tristesse de ses admirables chants d'église, leur élévation, leur ardeur concentrée viennent de la ville des lagunes où jadis Marcello composa ses psaumes. C'est Fomine, l'auteur du *Meunier*, c'est Titow, c'est Glinka lui-même dont la jeunesse se passa à Milan, à Rome et à Naples. De l'autre, c'est, au milieu de musiciens moins célèbres, le Vénitien Cavos, qui composa à Saint-Pétersbourg treize opéras russes, parmi lesquels *Ivan Soussanine* (1798) dont le sujet, trente-huit ans plus tard, inspirera à Glinka son immortelle *Vie pour le Tsar.*

D'où vient que ces deux opéras, dont le sujet est identique, aient eu une destinée si différente, et que l'un soit oublié, pendant que l'autre aura toujours la gloire d'être pour les Russes leur premier opéra national?

1. La musique de chambre de Bortnianski est très influencée par l'école italienne du violon, Tartini, Nardini, etc. Voir le quintette pour harpe, piano et cordes. Tchaïkowski a revisé en 10 volumes les œuvres de Bortnianski.

Tout génie mis à part, c'est que le Vénitien, comme les musiciens russes de son époque, avait négligé d'une façon complète le second courant qui coulait auprès de lui, tranquille et modeste entre des rives délicieusement fleuries. Je veux parler de la chanson populaire. De temps immémorial, elle existait là comme en d'autres pays. Mais en aucun pays peut-être, le recueil des lieds populaires n'est si nombreux, si séduisant, si varié. Chaque province, chaque région de l'Empire a les siens; depuis des siècles, *gouslars* des républiques de Novgorod, rapsodes des districts d'Olonetz, *Kobzars* de l'Ukraine, bardes finnois, *Kalieki-perekhojie* des grandes routes, qui ont pour patron le Saint à la bouche d'or, haleurs des grands fleuves, tous les chanteurs anonymes de l'immense Russie ont formé de leurs chants de métiers et de jeux, de guerre et d'amour, un trésor d'une valeur inestimable[1]. « L'âme russe, joyeuse ou triste, héroïque ou tendre, travailleuse ou rêveuse, y vibre en rythmes brefs et singuliers, en mélodies de tonalité libre et étrange, où se reconnaît aussitôt la race et qui gardent pour nous le rude et violent parfum de la terre slave[2]. » L'avenir était là, dans

1. Voir les recueils de MM. Routchenko, Tchoukinski, Rimski-Korsakow, Balakirew, etc.

2. A. Bruneau, *Musiques de Russie*, 1903.

ces humbles chansons dédaignées de tous, et qui représentaient la vérité nationale. « Avant tout, il faut que l'on reconnaisse la vérité nationale; il faut que l'on s'incline devant elle. » Il semble bien que Titow, à partir de 1805, ait eu l'idée de cette loi qu'énonça plus tard Tourguenev. En tout cas, il essaya à plusieurs reprises de faire fusionner les deux courants qui séparaient la musique russe; ses trois opéras, *Iam*, *Devichnick* et *Possidielki*, témoignent de quelques efforts dans ce sens. Mais ce ne sont que tâtonnements sans importance : parfois, dans une scène de coupe italienne est intercalé un air d'origine populaire; il détonne au milieu du reste avec lequel rien ne le relie. L'honneur de Glinka est d'avoir compris qu'il s'agissait de tout autre chose que de transporter dans son œuvre un chant populaire; ce qui importait était beaucoup plus difficile : « en le copiant, ou sans le copier, il fallait refaire en soi le procédé suivant lequel, durant le cours des siècles, toute la musique populaire a été créée par ses auteurs inconnus[1] ». Sur les conseils de S. Dehn, Glinka se mit à l'œuvre. Le légendaire triomphe de *La Vie pour le Tsar* lui montra qu'il avait réussi. Une deuxième période, période de gloire et

1. Prince Odoevsky, cité par M. A. Soubies.

de beauté, s'ouvrait magnifiquement pour la musique russe.

La Vie pour le Tsar a exercé une influence énorme sur la génération de musiciens qui succéda à Glinka. Cette influence vient de l'esprit plutôt que de la lettre de la célèbre partition. Car celle-ci est bien moins révolutionnaire qu'on ne voulut le prétendre ; Glinka, qui passa sa jeunesse en Italie, et dont les premières œuvres avaient été accueillies par un éditeur italien[1] ne put, malgré l'originalité de sa nature, oublier en une fois les leçons de son adolescence, ni se soustraire au goût du jour.

Rossini était le dieu régnant alors sur le monde de la musique et en particulier sur la Russie ; le cygne de Pesaro prêta ses ailes au musicien russe pour le premier essor de son génie national. Dans *La Vie pour le Tsar*, les scènes d'amour, de sentiment (par exemple l'air d'Antonida au premier acte), et plusieurs ensembles sont franchement italiens. Le parfum russe, âpre ou doux, se dégage seulement des scènes où vibre le sentiment patriotique (chœur des paysans au premier acte, et chœur qui précède au troisième acte le départ de Wania), et des scènes descriptives. Celles-ci sont exquises. Voici dans l'air de Sobinine, au premier

1. Ricordi.

acte (*des hivers la glace cède enfin au soleil*), une évocation adorable du printemps russe humide et doux, un printemps qui n'est pas gai comme le nôtre, mais dans la tiédeur duquel toutes choses s'attendrissent et se détendent; voici dans le chœur ravissant des jeunes filles (à cinq temps) la grâce fraîche et pure de la jeunesse. Voici, dans une page fuguée du premier tableau du cinquième acte, le souffle cinglant et glacé des tempêtes de neige, et enfin, voici toute l'âme mélancolique de la Russie dans les quelques mesures crépusculaires qui suivent la prière pour le Tsar, le soir des innocentes fiançailles de Sobinine et d'Antonida. Il en est de même du second opéra de Glinka, *Rousslan et Ludmilla*, dont nous avons entendu un long fragment au premier concert historique. Ici aussi, Rossini a prêté ses vocalises; mais il semble maintenant que ce soit un souffle d'Orient chargé de langueur qui les fait onduler; une expression plus âpre et plus farouche s'insinue dans les ensembles, et en atténue un peu la déplorable vulgarité. Ni dans *La Vie pour le Tsar* (sauf au début du chœur du premier acte), ni dans *Rousslan*, Glinka n'a pris une note aux chants populaires : il s'est contenté de se modeler sur eux, de se refaire mystérieusement à leur contact une âme profondément, exclusivement russe; puis de chanter

ensuite, comme firent jadis pendant les millénaires tous les ancêtres anonymes, bergers naïfs, gens de guerre, travailleurs des villes ou des campagnes, — au vent de son inspiration.

J'ai insisté quelque peu sur Glinka, car c'est chez lui que l'on trouve en germe toutes les qualités si caractéristiques qui vont s'épanouir chez ses héritiers, pendant cette période, en une étrange et merveilleuse floraison.

La leçon de Glinka ne fut pas acceptée, ou comprise également par tous les successeurs du maître. Tandis que les uns, devinant qu'en elle seule était la radieuse promesse d'un art national, la poussaient jusqu'à ses limites les plus extrêmes, rejetaient délibérément toute influence étrangère et ne s'inspiraient, pour créer leurs ouvrages, que du génie méconnu de leur race, — les autres, jugeant la tentative puérile ou dangereuse, refusaient de s'engager à fond dans la voie que l'auteur de *Rousslan* n'avait fait qu'indiquer. De là deux écoles : l'une est l'école russe proprement dite, et l'autre, un compromis entre l'école russe et les écoles étrangères, l'école allemande en particulier.

Les deux représentants les plus connus de cette école bâtarde sont Rubinstein — l'illustre pianiste — et Tschaïkowski. Au lieu de l'Italie, c'est l'Allemagne qui les attire; ils prennent aux suc-

cesseurs de Beethoven les formules les plus lourdes et les plus plates, sans avoir le génie de Schumann pour les vivifier, et sans s'inquiéter si la sève russe pourra librement circuler dans ces étroits canaux. Il est peu de compositeurs aussi « arriérés », aussi médiocres, et aussi peu personnels. Leur fécondité est invraisemblable. Leur vie s'est passée à entasser une prodigieuse quantité d'opéras, de ballets, de symphonies, de concertos, de trios, de quatuors, de marches, d'ouvertures, etc., et rien n'est plus froid ni plus ennuyeux. Le vide de leur inspiration lutte de profondeur sinistre avec celui de la musique de Brahms — le Brahms des symphonies, — qui est avec Raff, l'Allemand dont ils se rapprocheraient le plus, si leur écriture était plus correcte. Nous connaissions en France un certain nombre d'ouvrages de Tschaïkowski. Il n'était donc pas très utile de nous en faire entendre d'autres; d'autant plus que ces nouvelles œuvres sont très inférieures aux œuvres déjà entendues. Parmi celles-ci, la sixième symphonie (*Pathétique*) est assurément creuse et impersonnelle, mais elle possède une sorte de lyrisme, assez impressionnant dès qu'il n'est plus conventionnel; le premier mouvement du *concerto en sol mineur* pour piano a une rudesse et une énergie à demi barbares qui

ne sont pas sans grandeur. Au contraire, la deuxième symphonie est insupportable. On se demande avec stupeur comment on a pu proclamer grand musicien celui qui l'a écrite, et comment on a pu donner le nom de « symphonie » à cet ensemble bruyant, filandreux et confus, à ce fatras pesant, dont la banalité et la lourdeur passent tout ce que l'on peut imaginer. Parfois, Tschaïkowski se rappelle qu'il fait de la musique russe; il se croit alors obligé de placer çà et là un fragment d'air populaire. Mais le résultat est encore inférieur aux anciennes ébauches de Titow; le thème russe, au milieu de tout ce triste bruit, fait l'effet d'une pièce de couleur vive maladroitement cousue sur un vieux manteau qui montre la ficelle [1].

Tschaïkowski et Rubinstein ont eu un autre tort, et un plus grave, que celui de faire de la vilaine musique : le tort de l'imposer. Car ces deux faux Russes ont longtemps représenté en Russie l'art officiel. Rubinstein fonde, en 1862, le Conservatoire impérial de Saint-Pétersbourg, où, dès 1866, vient professer Tschaïkowski. Dès

1. Les essais de Rubinstein dans le genre pittoresque et populaire sont, en général, mieux réussis. Son drame biblique : *La Sulamite*, a de jolies pages, et les *Mélodies Persanes de Mirza Schaffy* ont une franche couleur orientale. Cf. la première « Nicht mit Engel », avec la « Splendeur vide » des *Nuits Persanes*, de M. Saint-Saëns.

lors, il n'est pas d'obstacles qu'ils n'apportent au développement de la véritable école nationale. Grâce à eux, les « Cinq » et leurs élèves passent pour des fous malfaisants. On trouve l'écho de cette lutte haineuse dans les anciens journaux de musique. Les correspondants russes de ces feuilles parlent couramment « de la secte musicale dont les audaces harmoniques et le romantisme baroque vont bien au delà du système préconisé et mis en œuvre par Wagner... Mais, ajoutent-ils, la folie même de ces efforts doit rassurer sur leur durée. » On croyait cela sur parole, en France, où des musiciens comme Reyer et Saint-Saëns, par exemple, ne craignaient pas de déclarer : « Moussorgski n'est qu'un fou, un obscur et grotesque déclamateur ». On le croyait bien davantage, et malheureusement on le croit encore, en Russie. La majorité du public russe reste obstinément fidèle à Rubinstein et surtout à Tschaïkowski. Ils passent pour avoir été les plus profonds interprètes de l'âme russe : ils sont si peu russes qu'ils ont réussi à être prophètes en leur pays. Ce fétichisme est extraordinaire.

Les organisateurs des Concerts historiques nous ont fait grâce de Rubinstein ; ils ont jugé sans doute que celui-ci s'était fait une part assez belle en demandant, par testament, que l'on jouât to

les quatre ans un concerto de sa façon, pour l'attribution du prix de piano qui porte son nom. Mais pourquoi du Tschaïkowski? L'auteur d'*Eugène Onéguine* étant mort sans avoir le temps de s'assurer contre l'oubli, il fallait en profiter... Rimski-Korsakow, un des survivants des « Cinq », n'a peut-être pas été fâché de nous montrer un échantillon des œuvres de son ancien adversaire. Si c'est une vengeance, bien qu'on l'ait exercée à nos dépens, avouons qu'elle est raffinée... Mais elle est inutile : les œuvres de l'École nationale russe n'avaient nul besoin de cet affligeant voisinage, pour faire ressortir leur splendeur [1].

Tschaïkowski et Rubinstein continuèrent la « lettre » de Glinka : voici maintenant les héritiers de son « esprit » : les Cinq. Pénétrés de l'idée que les Russes avaient été trop longtemps des « consommateurs », suivant l'expression de Borodine [2], et qu'ils avaient en eux-mêmes assez de forces vives pour devenir des « producteurs », cinq musiciens se réunirent, décidés à ne plus être ni allemands

1. Parmi les autres musiciens de l'école russo-étrangère, citons : Strouiski, auteur de *Paracha la Sibérienne*, et d'une *Symphonie héroïque* sur la vie de Napoléon, qui n'a rien de beethovénien : Serow, bon musicien, que ses opéras *Judith* et *Rogneda* nous montrent tout à fait séduit par les théories wagnériennes.

2. Lettre à la comtesse de Mercy-Argenteau, 18 janvier 1885.

ni italiens, mais simplement et seulement russes. Ce sont : Balakirew, Moussorgski, Cui, Borodine et Rimski-Korsakow. Dargomijski les annonce : ses premières œuvres sont italiennes (*Esmeralda*), et les dernières allemandes (dans *Le Convive de pierre*, il s'approprie les principes et les idées wagnériennes, et son opéra n'est qu'un long récitatif); mais il a l'intuition de l'art nouveau qui va naître (*Kosatchok*, danse cosaque, et la *Fantaisie finlandaise* sont les premières œuvres « russes »); il approuve et encourage les essais des cinq musiciens. Couché sur son lit de mort, le 4 janvier 1869, à l'heure où se donnait la première audition de la *Première Symphonie* de Borodine, il attend anxieusement la visite du jeune maître, désirant apprendre de sa bouche l'issue d'une tentative qu'il considère comme une des batailles les plus décisives livrées par la jeune école. Il meurt dans la nuit, sans avoir connaissance du succès de Borodine; mais son esprit fervent l'avait prévu et s'était réjoui de ce qu'un art national était né.

La doctrine des « Cinq » s'appuie sur une espèce d'ardent et intransigeant nationalisme artistique. Elle est très simple. De même qu'il existe pour le peintre des traits particuliers qui donnent un caractère à la physionomie de telle ou telle nation, et que l'on peut, par exemple, tracer une figure

russe ou italienne sans faire le portrait de quelqu'un, il existe également pour le musicien des formes de mélodies et d'harmonies, qui fixent le caractère de la musique de tel ou tel pays. Les formes générales de la mélodie et de l'harmonie russes se trouvent dans les chants populaires : que le musicien russe se pénètre donc de ces musiques naïves et qu'il colore d'après elles son inspiration. Comme il serait illogique que l'on employât ces procédés si personnels à traduire des sentiments étrangers à la race, ou même d'une humanité générale, le musicien russe s'attachera à ne chanter que des sujets nationaux, choisis dans l'histoire ou la légende. Il aura, dans son travail, à sa disposition, les secrets les plus profonds, les formules les plus savantes, les doctrines les plus raffinées, tout le luxe scientifique, et toute la souplesse technique, que dans les autres pays les musiciens ont mis des siècles à élaborer lentement. Mais dans tout cela, le musicien russe prendra seulement ce qui s'accorde avec le caractère spécial de sa musique : les traits qui constituent la physionomie particulière de la mélodie russe sont trop ténus, trop fins, trop fragiles, pour pouvoir résister, en conservant leur caractère, aux transformations sans nombre que subissent les thèmes dans les exercices d'école, comme la fugue, et dans les constructions du

génie classique telles que la sonate et tout ce qui en dérive. Le poème symphonique, au contraire, offre un champ sans limites à la fantaisie sans bornes du musicien russe; la musique russe sera donc pittoresque et descriptive. L'orchestre de Wagner est trop uniquement expressif pour elle; elle prendra celui de Berlioz ou de Liszt. Pour les mêmes raisons, le *leit-motiv*, qui est l'application naturelle au drame moderne des retours et transformations de thèmes de la symphonie classique, sera banni de l'opéra russe; et tout en vénérant R. Wagner comme il convient, on ne lui prendra rien de ses théories.

Voilà, exposée dans ses grandes lignes, la doctrine des Cinq. Nous allons voir d'abord comment ils s'y sont conformés; ensuite quels caractères l'application stricte de ces principes a donnés à leur musique.

C'est dans l'opéra que les musiciens russes se sont montrés le plus « russes ». Leurs ouvrages sont empreints d'une couleur locale tellement particulière qu'il est presque impossible de les transporter sur une scène étrangère. Cela tient aux sujets, qui sont de deux sortes, sujets historiques et sujets légendaires. Les opéras historiques russes ne répondent en aucune façon à la conception que nous avons du drame; ils n'obéissent jamais à

notre loi dramatique qui se résume en ces deux mots : action et progression. Ce sont des tranches d'histoire, des tableaux d'une naïveté invraisemblable juxtaposés sans que la moindre intrigue les relie. Dans le *Prince Igor*, Igor part pour combattre les Polovtsi ; il est vaincu, fait prisonnier, s'évade, et rentre en sa ville de Poutivle : l'action qui, au théâtre, ne peut guère prendre naissance que d'une lutte entre une passion et une loi morale, entre un devoir et un désir, l'action n'existe pas. Il en est de même des deux opéras de Moussorgski, si beaux musicalement, *Boris Godounow* et *La Khovantchina*, et du dernier opéra de Rimski-Korsakow, *La Ville invisible de Kiteij*. Comme l'a remarqué Borodine à propos du *Prince Igor*, « ils ne peuvent intéresser que nous autres Russes, qui aimons à retremper notre patriotisme aux sources mêmes de notre histoire, et à voir revivre sur la scène les origines de notre nationalité ». Les opéras légendaires ont les mêmes défauts ; on y trouve de plus un mélange choquant de réalisme et de fantastique, de bouffonnerie grossière et de rêveuse poésie. Dans *La Nuit de Mai* de Rimski-Korsakow, par exemple, tandis que l'essaim merveilleux des Roussalkes tournoie et chante au-dessus de Levko endormi près du lac, le maire du village et sa belle-sœur se grisent abominablement avec

un distillateur; puis le vent ayant éteint la lampe, il se passe dans l'obscurité une série de confusions grotesques d'un comique très bas et très lourd; le dénouement est d'une puérilité inimaginable. Dans d'autres ouvrages, tels que *Sadko*, *Mlada*, *Le Tsar Saltan*, de Rimski-Korsakow, le fantastique règne seul, mais un fantastique particulier et bien différent de celui de nos légendes; il ne nous intéresse pas plus que ne saurait intéresser les Russes, je suppose, l'histoire du Petit Poucet ou de Cendrillon. Il est évident que le drame musical moderne ne pouvait pas entraîner dans son évolution des œuvres construites sur de tels sujets. Aussi n'est-ce pas par parti pris, mais par simple bon sens que les musiciens russes n'ont pas suivi Wagner. Leurs opéras sans action sont de longs poèmes descriptifs. Nous verrons plus loin que les musiciens russes ont transformé leurs poèmes symphoniques en « tableaux symphoniques », qui coupent et morcellent l'attention ; ils ont agi de même avec leurs drames lyriques, qui obéissent, non au principe nouveau de la continuité, mais au principe plus ancien de la division. Au lieu de se développer sans arrêt, leur musique s'interrompt et se repose ; elle se partage en morceaux, reliés par des récitatifs. Chaque scène, chaque fragment de scène même, peut être séparée de l'ouvrage, et forme un tout

complet. « Dans l'opéra comme dans l'art décoratif, dit Borodine, les détails, les minuties ne sont pas à leur place. Il ne faut que de grandes lignes ; tout doit être clair, net et d'une exécution pratique au point de vue vocal et instrumental. Les voix doivent occuper la première place : l'orchestre la seconde[1]. » Tous les musiciens russes se sont jusqu'à présent conformés à ces principes.

Les Russes ont écrit peu de symphonies proprement dites. Balakirew en a deux, Borodine trois (dont une inachevée). Il n'est pas besoin de les examiner longtemps pour s'apercevoir qu'elles n'ont rien de classique. Cet éloignement du classicisme est une des caractéristiques de la jeune École ; on sait que Moussorgski jouant à quatre mains avec Borodine une symphonie de Schumann, s'interrompit en faisant la grimace et en disant : « Ce sont des mathématiques ». Les symphonies russes ne sont pas des mathématiques. La veine mélodique, l'inspiration abondante et fraîche y coulent à pleins bords, et le développement thématique en est absent. Les Russes semblent ignorer la vertu du « Motif », du motif, petite source d'où peut naître un troupeau de fleuves, petite graine d'où peut sortir une couronne de forêts, petite

1. Lettre à Mme Kamalina, 10 juin 1876.

étincelle d'où peut jaillir une chaîne d'incendies sans fin, du motif, enfin, producteur de forces infinies. En réalité, ils ne l'ignorent pas; ils ne veulent pas s'en servir. Ce qu'ils perdent ainsi en solidité, en cohésion, en force, ils le regagnent en pittoresque et en coloris. Leurs symphonies sont de ravissantes suites d'orchestre; quelques-unes mêmes s'approchent de très près du poème symphonique : telles la *Deuxième Symphonie* de Borodine, où le musicien a voulu dessiner un tableau de la Russie féodale, et la *Symphonie* de Balakirew, dont le splendide et orgiaque *finale* évoque une fête orientale d'un incomparable éclat.

Le poème symphonique, plus concret que la symphonie pure, moins matériel que l'opéra, a beaucoup séduit les Russes. Ils ont beaucoup écrit en ce genre et s'y sont montrés réellement supérieurs. Le poème symphonique russe, comme l'opéra, emprunte généralement ses sujets aux légendes nationales; qu'il soit de longue dimension comme *Thamar*, de Balakirew, ou de faible étendue comme *Les Steppes de l'Asie centrale*, de Borodine, son argument est toujours simple et l'on n'a nul besoin, comme dans beaucoup de poèmes symphoniques modernes, de jeter constamment les yeux sur lui pour savoir ce que le musicien a voulu faire et où il en est. Malgré ce que l'on pourrait croire,

ces sujets sont peu variés; il en est un, surtout, sur lequel se sont exercés presque tous les symphonistes russes : *La Nuit du Sabbat. La Nuit sur le mont Chauve*, de Moussorgski, *La Nuit sur le mont Triglaw*, *La Nuit de Noël*, *La Nuit de Mai*, de Rimsky-Korsakow, *Baba-Yaga*, de Dargomijski et de Liadow, et jusqu'à un certain point, *Thamar*, de Balakirew, sont construits sur le même modèle : une nuit calme; soudain des sorciers se rassemblent sur le steppe ou sur le sommet des montagnes; tonnerre, grondements souterrains; orgie, danses infernales; une cloche matinale sonne dans le lointain et met les mauvais esprits en fuite; puis le jour naît, calme et serein. On n'imagine guère en France cinq musiciens écrivant un poème symphonique sur un même sujet; sans être le moins du monde irascible, le premier accuserait les quatre autres de plagiat. En Russie, cela paraît tout naturel: cette sorte de concours est un trait touchant de la confiance et de l'affection qui règnent entre les compositeurs. En tout cas, aucun d'eux ne fait tort à l'autre : tous ont déployé pour cet unique sujet une inépuisable variété d'effets, une prodigieuse fertilité d'invention, des couleurs différentes et justes, une souplesse d'imagination inouïe. Le poème symphonique russe est généralement en une seule partie; quelquefois cependant, et en par-

ticulier dans deux cas illustres (*Antar* et *Schéhérazade*), il a la coquetterie d'emprunter à la symphonie classique ses quatre divisions (*allegro*, *scherzo*, *andante*, *finale*). Ces dernières années enfin, Rimski-Korsakow a apporté une nouvelle variété dans le genre, en créant le « tableau symphonique », qui, par la diversité et le détail de ses sujets aussi bien que par ses grandes dimensions, est plutôt une suite de grands poèmes symphoniques enchaînés sans interruption[1]. La tentative n'est pas des plus heureuses.

La musique de chambre est ce qu'il y a de moins important et de moins original dans la production de l'École nationale russe. Cela n'a rien qui puisse surprendre; un art aussi raffiné, aussi intime, ne devait avoir que peu d'attraits pour des musiciens épris de pittoresque, d'éclat, d'extériorité. Chez les « Cinq » la musique de chambre avec piano (sonates, trios, quatuors) n'existe pas; le quatuor à cordes n'est représenté que par les deux délicieux quatuors de Borodine — et Borodine raconte que lorsqu'il commença le premier, Moussorgski et son ami Stassow en eurent un très grand déplaisir — et un fragment de Rimski-Korsakow *sur le nom de Belaïew*[2]. La musique de piano n'est pas considé-

1. *La Nuit de Noël*, au premier concert historique.
2. Belaïew, éditeur et ami de la plupart des musiciens de la

rable, et n'a aucune personnalité : Balakirew avec *Islamey* et sa sonate, marche sur les traces de Liszt; Rimski-Korsakow subit l'influence de Schumann jusqu'à le pasticher[1]; son *Concerto de piano* — l'unique *concerto* de cette période — offre très peu d'intérêt. Borodine et Moussorgski enfin n'ont presque rien écrit pour l'instrument. Le lied, au contraire, a fleuri avec une abondance, une vitalité merveilleuse; pittoresque avec Balakirew, fantastique et mélancolique avec Borodine, tragique et poignant avec Moussorgski, délicat et poétique avec Rimski-Korsakow, élégant avec Cui, il porte en lui la marque indélébile, le cachet de l'âme russe. Il a aussi la forme concise et la souple fantaisie du lied de Schumann qu'il rappelle parfois.

Ayant ainsi choisi les formes qui permettaient le mieux la manifestation du caractère de leur race, les musiciens russes se livrèrent tout entiers. Aucune musique au monde n'est « nationale » au degré de la musique russe; aucune ne reflète avec

jeune école, fut pour eux un aide et un soutien précieux. Ils lui témoignèrent leur reconnaissance en se servant de son nom (B-la-F, *si bémol, la, fa*), comme thème pour plusieurs œuvres originales : *Quatuor sur le nom de Belaiew*, par Rimski-Korsakow, Liadow, Borodine, Glazounow; *Polka* sur Belaïew, par Kopylow, etc.

1. Cf. par exemple le *Molto agitato* de l'*Impromptu*, op. 11, et la *Novellette*, op. 11, avec les *Kreisleriana*.

autant d'intensité les désirs, les sentiments, les idées, les rêves, les espoirs et les joies du peuple chez qui elle est née. Tantôt une immense douleur est en elle, une détresse infinie, toute la souffrance que peut contenir l'âme humaine broyée sous l'étreinte des forces de la nature et de la nécessité implacable; elle ne chante pas, elle pleure; toute la Russie pleure dans ses chansons. Tantôt, elle exprime la bonté naïve et la résignation du peuple russe, sa simplicité, ses rêveries, ses aspirations mélancoliques et vaguement inquiètes. Tantôt, séduisante et fantasque, enjôleuse, raffinée, nostalgique, barbare, elle offre comme un bouquet violent et somptueux de fleurs de steppe, toutes les fantaisies d'une imagination ardente et baroque. Rien de tout cela n'est artificiel; la tristesse, l'amertume, le goût de cendres, aussi bien que l'étrangeté de cette musique, lui viennent naturellement par l'emploi normal de ses modes réguliers. Et ce sont des mélopées flottantes, planantes; des mélodies amples, originales, impossibles à définir, que le génie russe, lointain et étrange, a composées de sons inconnus et de notes inouïes. Un des premiers caractères de cette musique est sa jeunesse, sa « primitivité » si l'on peut ainsi parler. Un reste de barbarie asiatique se fait sentir en elle, à certaines cantilènes, courtes phrases de quelques notes, indéfiniment et

inlassablement répétées. Ainsi dans les « Kampongs » javanais, dans les musiques sauvages, se répète éternellement le même motif monotone. Au lieu des trois ou quatre instruments de ces orchestres primitifs, les Russes ont à leur disposition les prodigieuses richesses de l'orchestre moderne, et tous les secrets de l'harmonie; et le motif quitte son allure de monotonie obsédante, pour revêtir, dans le jeu chatoyant des sonorités et des modes, une infinie variété. Ce contraste d'un procédé grossier et barbare servi par une science subtile, est imprévu et piquant; il se produit très fréquemment[1]. Un autre caractère est le pittoresque. Les Russes excellent dans la description; ils y déploient une virtuosité telle que les rares fois où ils veulent peindre un sentiment, ils le font d'une façon pittoresque. Ainsi dans *Antar*, les trois grandes passions, la Vengeance, le Pouvoir et l'Amour, en passant chacune par des mesures, des tonalités et des rythmes divers, sont exprimées par des images concrètes avec une vigueur et une vérité étonnantes. Mais c'est dans la description de la nature surtout que le musicien russe se

1. Voir par exemple, la *Symphonie en ut majeur*, de Rimski-Korsakow, son *Ouverture sur des thèmes russes*, *Antar*, quelques parties de *Schéhérazade*; le rêve de Jaromir dans *Mlada*; la *Symphonie inachevée* de Borodine, et quelques passages du *Prince Igor*, etc.

montre incomparable. Même dans ses essais de musique pure, il a décrit quelque aspect de chez lui; je citerai seulement l'adorable *scherzo* du *deuxième quatuor* de Borodine, qui évoque l'image d'un vol de papillons au-dessus du steppe en fleurs, ondulant à la tiédeur du soleil. Rimski-Korsakow est le maître incontesté du paysage musical : l'acuité de sa description est telle qu'on la voit véritablement; au moyen de touches légères, nuancées et subtiles, il plonge l'auditeur dans l'atmosphère voulue; il semble ensuite que la phrase musicale, toujours la plus juste et la plus appropriée, naisse de cette atmosphère même, — comme les anciens se figuraient que les abeilles étaient produites par la chaleur de l'été.

J'aurais voulu parler plus en détail de chacun des « Cinq » si différents dans leurs tendances semblables : Balakirew, musicien sensitif et subtil, ardent apôtre de l'art nouveau; Borodine, poète épique, chantre de la Russie féodale et d'un Orient nostalgique; Moussorgski, fils du peuple, « moujik sur qui serait tombée l'étincelle du génie, et qui aurait été enlevé sur les sommets de l'esprit sans laisser en chemin de sa candeur naïve[1] », le plus extraordinaire des « Cinq », génie macabre, réaliste,

1. M. de Vogüé parlant de Tourguénew.

plein de verve cynique et de farouche impudeur; Cui, qui doit à sa double origine, française et polonaise, sa grâce élégante et charmeuse; Rimski-Korsakow, marin dont l'œil visionnaire a scruté les splendeurs solennelles d'un Orient mystérieux...

En résumé, la musique russe de la période des Cinq est née d'une réaction contre l'art officiel, étranger surtout. Poussés par le désir de n'être plus les tributaires de l'Allemagne ou de l'Italie, et de se faire un art personnel, les Cinq ont créé une musique indigène et populaire, qui n'a d'équivalent nulle part; d'une forme libre qui n'emprunte presque rien au génie classique, elle semble jaillir spontanément de l'âme slave, dont elle est une poétique émanation. Elle est cependant, avant tout et par-dessus tout, pittoresque; mais son pittoresque luxueux et barbare est tellement représentatif des sentiments de la race, qu'elle parvient à évoquer ceux-ci avec une force magique, par la seule vertu de ses descriptions.

Hélas! la musique russe ne conserve pas longtemps son caractère d'originalité. La belle époque ne dure qu'un instant très court, si court que la manifestation des cinq musiciens semblerait constituer seulement une tentative éphémère, si les incontestables chefs-d'œuvre qui la signalent

n'établissaient qu'en elle seule se trouve l'expression définitive du génie national. L'espace de vingt-cinq ans qui s'étend de la fondation de l'École gratuite de musique par Balakirew, à la mort de Borodine (1862-1887) apparaît comme un « moment musical » splendide et rare; avant lui, c'est une obscurité confuse, sillonnée de quelques éclairs; après lui, la confusion recommence : la musique russe, en tant que « musique russe », décline et revient à son point de départ : c'est l'évolution nouvelle à laquelle je faisais allusion au début de cette étude.

Si l'on veut chercher les raisons de cette sorte de décadence, on arrive à une constatation bizarre : plus le musicien russe perfectionne son instruction technique, et plus il s'éloigne de la tradition nationale. Il est bon de remarquer que les Cinq étaient en somme des « amateurs » : Borodine était professeur de chimie, Balakirew, étudiant en mathématiques, César Cui, général, Moussorgski, lieutenant au régiment Préobrajenski, Rimski-Korsakow, officier de marine. Ils étaient venus tard à la musique, et s'étaient instruits mutuellement. Une lettre de Balakirew à W. Stassow donne une idée du degré de cet enseignement : « N'étant pas théoricien, dit-il, je n'ai pu apprendre l'harmonie à Moussorgski, mais je lui ai fait

comprendre la forme des œuvres musicales. » Cette ignorance les servit pour dégager leur musique du poids énorme de la tradition étrangère qui l'étouffait; leurs œuvres sont l'expansion vivace de leur nature slave, et portent un merveilleux caractère de spontanéité[1]; c'est une forme vierge créée par des artistes frustes et naïfs. Aujourd'hui les compositeurs russes sont des musiciens de carrière, des artistes de profession. Le Cosaque qui chevauchait dans le steppe fleuri en fredonnant sa chanson d'amour ou de guerre se discipline et s'instruit dans les conservatoires; il apprend le « métier », et voici un fait indéniable : à mesure que son instruction s'étend, sa personnalité diminue[2]. Assurément, il faut que la musique progresse, il faut qu'elle suive l'éternelle évolution des idées, et se livre sans cesse à des tentatives nouvelles; ce serait la mort de l'art russe que de piétiner sur place et de ne pas continuer les Cinq comme ceux-ci continuèrent Glinka; mais ce sera sa mort également s'il abandonne son caractère national. Ce caractère est-il donc incompatible

1. M. Cl. Debussy a dit de Moussorgski : « Son art est un art de curieux sauvage qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion. »

2. Peut-être la présence de professeurs étrangers dans les Conservatoires (Brassin à Saint-Pétersbourg) n'est-elle pas étrangère à ce résultat.

avec les progrès de l'instruction technique, avec les conquêtes de la musique, avec, par exemple, cette force suprême, nécessaire, indispensable aujourd'hui au concert comme au théâtre, la symphonie, négligée par les Cinq, acquise par leurs élèves ? Non, il ne l'est point : quelques œuvres de la jeune école l'ont prouvé. Solidement et presque classiquement construits et développés, les deux premiers quatuors de Glazounow et sa première symphonie, la *Symphonie en ut mineur* de Kopylow, au délicieux *andante*, celle de Kalinnikow, frémissante de chaleur et de vie, ont un franc, pur et beau caractère national. Pourquoi les jeunes musiciens russes l'ont-ils perdu ? Est-ce dédain ou mépris de leurs origines ? L'odeur d'opium et de chandelles dont parle Borodine affecte-t-elle désagréablement leurs narines plus raffinées ? Les thèmes populaires semblent-ils trop primitifs à leur jeune science ? Quoi qu'il en soit, ils les abandonnent, et c'est grand dommage : car ces rythmes, ces tonalités, ces mélodies, asiatiques ou slaves, c'est en quelque sorte le sang de leur musique, le principe qui lui donne sa raison d'exister.

Privée de son caractère national, la musique russe devient une musique pondérée, sage, sans écarts d'imagination, subissant passivement l'in-

fluence allemande, et ces dernières années même, l'influence française. Cette évolution est moins brusque que la précédente : les Cinq, du jour au lendemain, avaient rompu toute attache avec l'art étranger; leurs successeurs ont déjà mis vingt ans à la reprendre peu à peu.

Parmi ceux-ci, plusieurs donnaient les plus belles espérances : Glazounow d'abord, dont les premières œuvres avaient fait croire qu'une haute originalité était en lui. Son op. 1, qui est un *quatuor* à cordes, composé à seize ans, contient un *andante* exquis de poésie et de charme exotiques; et de ses deux allegros se dégage puissamment le parfum rude et violent de la terre slave. Ce parfum persiste dans les œuvres suivantes, dans la *Première Symphonie*, dans *Stenka Râsine*, dédié à la mémoire de Borodine, poème symphonique plein de fermeté et de grandeur, dans le tableau symphonique du *Kremlin*, vivant et savoureux; il est plus voisin de l'âpre parfum populaire de Moussorgski que des enivrantes senteurs orientales de Borodine et de Rimski-Korsakow. Dans ses *Ouvertures* d'orchestre, op. 3 et 6, dans la deuxième partie du *Kremlin*, Glazounow fera aussi, comme Rimski-Korsakow dans *La Grande Pâque Russe*, de nombreux emprunts aux thèmes de la liturgie grecque; il les manie avec une sûreté de main incomparable, une

orchestration merveilleusement claire et robuste. Mais bientôt le caractère russe s'atténue chez Glazounow; avec une facilité qui rappelle Tschaïkowski, il produit en peu de temps une quantité d'ouvrages qui rappellent aussi Tschaïkowski, par l'excès de leurs développements creux et vides, et l'enflure de leur style impersonnel. Et cela est très fâcheux. D'autres aussi suivent la même marche rétrograde : Arenski, mélodieux auteur de *La Fontaine de Baktchisaraï*, de l'opéra *Un songe sur le Volga*, tous deux d'une attachante couleur orientale; Liadow, dont j'ai déjà cité l'amusant poème symphonique *Baba-Yaga*, joué à l'un des concerts historiques; Liapounow, élève et ami de Balakirew, qui explora avec lui tous les trésors du folklore russe; Karganow, auteur de la ravissante fantaisie sur des airs du Caucase, *Bajati;* Sokolow, dont les premiers lieds sont si remarquables; Kopylow, Taneiew, etc. Aucun n'a réalisé la promesse de ses débuts; aucun n'est le créateur qu'il faut à toute génération musicale pour la faire progresser. Leur musique est intéressante et bien faite, certes; elle n'a plus ce caractère si séduisant que nous aimons tant chez leurs prédécesseurs et n'a rien trouvé pour mettre à sa place.

La nouvelle école se signale surtout par un retour à la musique pure. L'opéra est négligé, et

le poème symphonique disparaît. En revanche, il n'est pas un seul jeune musicien qui n'écrive sa symphonie et son quatuor; les autres formes du genre sonate ne sont pas oubliées non plus : concertos de piano, ou de violon ou d'autres instruments, sonates de piano et cordes..., etc. Les œuvres pianistiques abondent; le lied reste stationnaire, ou diminue plutôt. En somme, les jeunes Russes font à peu près le contraire de ce qu'avaient fait les Cinq.

Naturellement ils abandonnent les sujets nationaux. Dans le genre dramatique, par exemple, Glazounow écrit des ballets : *Ruses d'amour*, *Raymonde*, *Les Saisons*, qui obéissent fâcheusement aux exigences traditionnelles de la chorégraphie; Rachmaninow prend pour sujet *Françoise de Rimini*, Minkous *Don Quichotte*, Krotkow les *Caprices du papillon*, etc. Que viendrait bien faire là de la musique « russe » ? Il en est de même pour le poème symphonique; les rares musiciens qui s'y livrent encore choisissent des sujets généraux; *La Mer*, *La Forêt*, *Le Printemps*, de Glazounow, *Le Printemps*, de Rachmaninow. Nous avons entendu *La Forêt*, cet hiver, chez M. Chevillard, et aux concerts historiques les deux *Printemps*. Par horreur sans doute de la banalité que comporte le développement de pareils sujets — mais alors pourquoi

s'y attaquer? — les deux musiciens ont enlevé tout caractère à leurs poèmes; *La Forêt*, à part son début qui est charmant, très ingénieux et très juste, pourrait représenter tout autre chose, et *Le Printemps*, surtout celui de Rachmaninow, pourrait être aussi bien l'hiver ou l'automne, une rêverie philosophique ou même rien du tout. Quelques musiciens utilisent parfois encore des thèmes populaires : Spendiarow dans *Les Trois Palmiers* par exemple, ou Wihtol dans *La Fête du Ligho* — fantaisie sur des thèmes lettons, ou Ippolitow-Ivanow dans les *Esquisses Caucasiennes*, mais ils ont l'air de parler une langue qui ne leur est plus naturelle; ils donnent l'impression de musiciens habiles jouant avec des thèmes d'un curieux exotisme qui leur est étranger, et en composant une œuvre amusante et un peu mêlée : ainsi chez nous MM. Bourgault-Ducoudray et Saint-Saëns, lorsqu'ils écrivirent la *Rapsodie Cambodgienne* ou le *Cinquième Concerto* de piano. Il y a loin de là à la virtuosité, à l'étonnante maîtrise de Rimski-Korsakow dans ses fantaisies ou variations sur des thèmes russes.

Cette perte du sens du pittoresque est caractéristique chez les musiciens de la jeune école, et aussi les idées par quoi ils l'ont remplacé. Leur musique n'a plus l'éclatant coloris de celle de

Balakirew ou de Rimski-Korsakow ; elle se perd dans un épais brouillard mi-germanique, dont Nietzsche et Tolstoï sont les grands responsables. Scriabine compose de longues symphonies à titres prétentieux (*Le Jeu divin*), et des symphonies avec chœurs, où sont exaltées en termes sibyllins toutes sortes de choses confuses qui n'ont rien à faire avec la musique ; mais il n'a pas le génial talent de R. Strauss pour faire parler Zarathustra. Rebikow inscrit en tête d'un simple recueil d'Esquisses pour piano, dont la plus longue n'a pas trois pages, un important fragment du « Qu'est-ce que l'art ? », de Tolstoï. D'autres négligent les idées allemandes, et sont attirés davantage vers nous. Si le résultat n'est pas meilleur pour la musique russe, en revanche les œuvres de ces musiciens y gagnent en clarté et en précision. Suivant un exemple déjà donné, d'ailleurs, par C. Cui, Sokolow écrit des mélodies sur des vers de V. Hugo, Richepin, et presque toute la *Bonne chanson* de Verlaine ; d'un autre côté, Tchérepnine compose un prélude pour *La Princesse lointaine* de Rostand... La musique de piano, qui n'a jamais été très personnelle en Russie, après avoir véritablement pastiché Schumann avec Rimski-Korsakow, Chopin avec Liadow et Scriabine, cherche aussi des modèles chez nous. Les concertos de Liapounow et de

Rachmaninow donnent une idée assez fidèle de ceux de Saint-Saëns.

Les *Préludes* et *Morceaux* d'Akimenko, d'une écriture extrêmement simple, ont des tournures mélodiques assez semblables à celles de Chausson et de G. Fauré (Cf. *Chant d'automne*, d'Akimenko, et *Sérénade toscane*, de G. Fauré; prélude op. 21, n° 1, d'Akimenko, *Premier Nocturne*, de G. Fauré et *Dédicace*, de Chausson...). L'harmonie toujours consonnante des Cinq commence à disparaître; on trouve çà et là des enchaînements caractéristiques d'accords qui sentent déjà Debussy et toute notre école moderne (Sokolow, mélodies, *passim*; *Le Pauvre et le Poète*, par exemple).

Que va devenir dans tout cela la musique russe? Il est bien difficile de le prévoir. Elle est perdue si elle ne revient pas à ses traditions nationales. Pour le moment, le contact des musiques d'Occident lui fait perdre son caractère et lui communique leurs qualités et leurs défauts. Les Cinq aussi avaient connu ces musiques; mais il n'avaient pris en Allemagne ou chez nous que ce qui pouvait leur convenir, sans altérer leurs qualités natives: les génies prennent toujours leur bien où ils le trouvent. Aujourd'hui, l'École russe prend indistinctement tout ce qui la frappe: le résultat est un internationalisme musical sans couleur et sans

intérêt. Ce qui manque à la jeune école, c'est un génie créateur, qui, reconnaissant les caractères essentiels à la musique slave, saura les maintenir dans l'évolution nécessaire de l'art. Cette tâche sera peut-être moins difficile qu'on ne pense ; même chez les plus avancés des jeunes Russes demeurent cachées, mais intactes, les séduisantes qualités de la race. Je n'en veux pour preuve qu'un fragment du *Concerto pour piano*, du moins russe des jeunes Russes, moins russe encore que Tschaïkowski, Al. Scriabine : après un premier *allegro*, nébuleux et informe, apparaît un *andante* à variations très significatif : le thème très peu modifié dans son rythme varie seulement dans sa coloration : les tonalités, les timbres différents le font tour à tour passer dans l'ombre et dans la lumière, il s'éteint et s'allume : et ce jeu chatoyant et souple, cette ondoyante et vibrante palette sonore, ce pittoresque, cette couleur, cette impression presque uniquement physique, tout cela est purement et profondément « russe ». Qu'ils gardent longtemps ces qualités innées et les développent plus encore que les qualités acquises. Il faut le souhaiter pour la gloire de l'art.

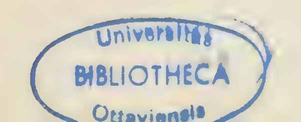
1907.

III

MUSICIENS ANGLAIS

A PROPOS DU *SONGE DE GÉRONTIUS*

L'Angleterre est le pays du monde qui a le moins produit, non seulement de compositeurs de musique, mais même de simples exécutants. C'est un fait qui surprend; aussi a-t-on l'habitude de dire : « les Anglais ne sont pas musiciens ». Cela n'est ni tout à fait faux, ni tout à fait juste. Les Anglais ont été musiciens; ils ont eu une musique curieuse, originale, personnelle, une musique nationale, issue du génie, des sentiments et des idées de la race. Ils l'ont abandonnée depuis plus de deux siècles; mais rien ne dit qu'un jour. leurs compositeurs ne reprendront pas conscience d'eux-mêmes, et ne continueront pas une tradition long-



temps interrompue. Cette suspension dans la production musicale d'un pays est un phénomène bizarre, unique, je crois bien, dans l'histoire de la musique. Les circonstances dans lesquelles il s'est produit permettent, sinon de l'expliquer complètement, au moins de tenter pour cela une hypothèse. Le fait brutal, le voici : le moment précis où cesse la production de musique véritablement anglaise, est marqué par les deux révolutions protestantes du XVIIe siècle; comme un foyer qui va s'éteindre jette encore un brusque et dernier rayon, Purcell paraît, et la musique s'éteint après lui.

Incontestablement, les Révolutions protestantes jetèrent le trouble dans les esprits d'outre-Manche. Dans son admirable *Histoire de la littérature anglaise*, M. Taine a montré avec beaucoup de vigueur la transformation *volontaire* de l'Anglais après la Restauration.

Par dégoût et par contraste, une révolution se préparait dans les inclinaisons littéraires et dans les habitudes morales, en même temps que dans les croyances générales et dans la constitution politique. L'homme changeait tout entier, et d'une seule volte-face. La même répugnance et la même expérience le détachaient de toutes les parties de son ancien état. L'Anglais découvrait qu'il n'est point monarchique, papiste, ni sceptique, mais libéral, protestant et croyant. Il comprenait qu'il

n'est point viveur ni mondain, mais réfléchi et intérieur. Il y a en lui un trop violent courant de vie animale pour qu'il puisse sans danger se lâcher du côté de la jouissance; il lui faut une barrière de raisonnements moraux qui réprime ses débordements [1]...

Il n'est sans doute pas téméraire de penser que cette barrière de raisonnements moraux s'est dressée aussi devant l'art profond par où s'épanchait, jusque-là, l'âme anglaise. Au moment de sa transformation puritaine, l'Anglais a eu la pudeur — ou le respect humain, la honte, en tout cas — du « violent courant de vie animale » dont parle Taine, et de toutes les forces sauvages qu'il sentait en lui. Il a travaillé à les refouler dans l'abîme obscur du cœur; mais il est plus facile de changer sa conduite que sa pensée; on ne refoule pas impunément son émotion intérieure; on l'étouffe seulement. Ainsi l'Anglais étouffa son inspiration artistique et les germes de l'art lyrique qui en étaient l'expression. Il se commanda ailleurs, selon l'expression de M. Romain Rolland, « une musique saine, claire, forte, soucieuse des convenances artistiques, mondaines et religieuses, sans écart d'imagination, et sans originalité blâmable [2]. Il

1. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tome III, p. 142. Paris, Hachette, 1885.

2. M. Romain Rolland, *L'Opéra en Angleterre*. — Cette étude

adopta Haendel, Buononcini, Mendelssohn. Et il n'y eut plus de musique anglaise. Surgira-t-elle encore un jour des passions de la race reflétées dans un homme, qui consentirait à briser la contrainte glacée de sa vie et de sa pensée? Le pourra-t-elle encore? Il faut l'espérer, aussi sincèrement qu'il faut regretter sa fin brusque au XVIIe siècle. La musique anglaise avait donné plus que des promesses; des œuvres magnifiques l'avaient déjà révélée.

Des œuvres magnifiques, et étrangement originales aussi. Le peuple anglais, si distinct du reste de l'Europe, par la race, le pays, les coutumes, par la forme de l'esprit, et par le fond de la pensée, jusque dans les éléments les plus insaisissables qui la composent, porte en lui les germes des arts les plus personnels. Tandis que le système musical allemand n'est pas, à proprement parler, distinct de celui de l'Italie ou de la France, qu'il n'y a que des nuances dans le caractère et dans l'intelligence, et que dans tous ces pays, l'oreille a les mêmes besoins et les mêmes jouissances, en Angleterre, en Écosse (comme en Russie et en Norvège), subsistent véritablement les traces d'un art qui repose sur d'autres nécessités matérielles,

remarquable et très documentée, m'a fourni un grand nombre de renseignements.

d'autres besoins physiques. Les chants populaires le disent, et surtout les anciens recueils si curieux de *Catches*[1].

La Renaissance fut l'âge d'or de la musique anglaise. La France, l'Allemagne, l'Italie, produisaient à cette époque des compositeurs d'un mérite égal ou même supérieur; mais il nous semble aujourd'hui que dans aucun de ces pays, la musique n'était aimée, sentie plutôt, aussi profondément qu'en Angleterre. Personne n'a mieux parlé d'elle que les Anglais des xve et xvie siècles; Marlowe, Shakespeare trouvent des mots exquis pour peindre le ravissement et les émotions où les plonge la grâce d'une mélodie, ou le son fugitif d'un instrument rêveur. Tout le monde a dans la mémoire le délicieux sonnet de Shakespeare :

Toi qui es une musique pour ton auditeur, pourquoi écoutes-tu si tristement la musique? Les choses douces

1. Les Catches (en anglais, attrape) ont été longtemps le genre le plus essentiellement anglais de composition musicale: c'était une sorte de fugue vocale, sur un texte comique et souvent des plus lascifs, surchargée de difficultés de tous genres: le musicien, par exemple, répartissait le texte, et même les syllabes d'un mot entre les différentes voix; ou bien alternait des sortes de cris dans un mouvement très rapide. Souvent au milieu de ces jeux, éclate une grande phrase lyrique et passionnée. Tous les anciens compositeurs anglais se sont adonnés à cet art spécial et compliqué, et Purcell, lui-même, le grand Purcell, n'a pas dédaigné de composer plusieurs Catches. (Voir les recueils *The Catchclub*, ou *Merry Compannison*; *Pammelia* (1609), *Melismata* (1611)..., etc.

ne font pas la guerre aux choses douces; la joie se complaît dans la joie..., etc.

et les exquises scènes du *Soir des Rois* et du *Marchand de Venise.*

Le Duc. — Si la musique est l'aliment de l'amour, jouez toujours, donnez-m'en à l'excès, que ma passion saturée en soit malade et expire. — Cette mesure encore une fois... Oh! elle avait une cadence mourante... — Elle a effleuré mon oreille comme le suave zéphir qui souffle sur un banc de violettes, dérobant et apportant un parfum... Assez! Pas davantage. (*Le Soir des Rois*, scène I).

Lorenzo. — Comme le clair de lune dort doucement sur ce banc! Venons nous y asseoir, et que les sons de la musique glissent jusqu'à nos oreilles! Le calme, le silence et la nuit conviennent aux accents de la suave harmonie... (Musique.)

Jessica. — Je ne suis jamais gaie quand j'entends une douce musique...

Lorenzo. — C'est que vos esprits sont absorbés. Il n'est point d'être si brut, si dur, si furieux, dont la musique ne change pour un moment la nature. L'homme qui n'a pas de musique en lui et qui n'est pas ému par le concert des sons harmonieux, est propre aux trahisons, aux stratagèmes et aux rapines. Les mouvements de son âme sont mornes comme la nuit, et ses affections noires comme l'Erèbe. Défiez-vous d'un tel homme!... Ecoutons la musique... (*Le Marchand de Venise*, scène XX).

Lorsque le seigneur Bassanio va choisir entre les trois coffrets, celui dont l'offrande lui assurera le cœur de sa belle, on se rappelle avec quels ado-

rables accents Portia demande à la musique de guider le choix de son bien-aimé. On sait aussi que de toutes les notes d'un chant, les dernières touchaient le plus Shakespeare; il leur trouvait la même beauté qu'aux paroles des mourants. « Le coucher du soleil, disait-il, le finale d'une mélodie, — l'arrière-goût des douceurs en est toujours le plus doux — restent gravés dans la mémoire. »

Ce ne sont pas là images de rhéteur, mais justes sensations qui trouvent un écho dans tout cœur musical. En feuilletant l'œuvre de Shakespeare, on trouve presque à chaque page des exemples de cette subtilité, de cette acuité d'impressions et de sensations. Il n'était pas le seul; peu de nos raffinés et de nos sensitifs modernes ont su comme Johnson, Dryden, et plus tard Addison, transposer dans les mots toute la magie profonde des sons. Les musiciens, dans les œuvres desquels ces poètes puisaient des impressions si fortes et si subtiles, nous possédons leurs œuvres. Ce sont Richard Edwards, qui mêle délicieusement les Muses à l'action tragique de son *Damon et Pythias*; William Byrd; Matt. Lock, qui illustre musicalement Shakespeare; John Blow; Orlando Gibbons; Ives; H. Lawes; John Bull. Assurément leur musique, dans son ensemble, ne correspond plus à ce que nous sentons aujourd'hui; bien des parties nous

en semblent monotones, et souvent tout ce qui semblait en son temps, imagination, goût, sentiment, grâce et élégance, n'est pour nous que rudesse archaïque et fruste.

Mais d'abord, nous ne sommes pas bons juges, et bien des nuances nous échappent. De même que Lully est, pour d'autres que des Français, plus qu'à moitié lettre morte, de même il est probable que nous ne comprenons pas entièrement une musique si différente de tout ce qui a été la nôtre. Il faut compter avec l'accent de la nation « cet accent, dit Addison, qui n'est pas la prononciation de chaque mot à part, mais le son de tout le discours. » Enfin « la musique est quelque chose de relatif », dit encore le même écrivain.

Il y a néanmoins des beautés qui sont absolues. On en trouve dans les œuvres de tous ces musiciens : William Byrd (1546-1623) dont les *Cantiones sacrae* sont admirables, et les compositions pour le *virginal* si curieuses : *Gaillardes*, *Pavanes* (voir la délicieuse et élégante *Pavane* variée en *sol mineur*) ; *Pièces* à l'allure franchement populaire : *Sellenger's Round* (1580) ou *The Carmans Wisthle*, dont M. Camille Saint-Saëns a transcrit littéralement les deux dernières variations dans la Marche du Synode de *Henri VIII* ; — John Bull (1563-1628) dont l'invention rythmique est étourdissante,

comme dans les *Buffons*, suite de 14 variations sur une simple phrase oscillant de la dominante à la tonique; dans la *Courante-Jewel* en *ut majeur*, avec son épisode en *si bémol* arrivant subitement dans un *pianissimo*, comme un écho; ou dans la *Gagliardo* en *ré mineur*, avec, dans des gammes rapides, des sauts en *ré majeur*, — aussi brusques qu'une éclaircie de soleil entre deux nuages poussés par le vent; — Orlando Gibbons (1583-1625) qui se distingua dans la musique madrigalesque, et dont les *Fantaisies* à quatre parties sont de véritables ébauches de fugue; — Henri Lawes (... 1662) qui mit en musique le *Comus* de Milton.

Puis ce furent : John Blow (1648-1708), le maître et l'ami de Purcell, musicien délicieux, auteur d'exquises pièces pour le *virginal*, telles que la *Chacone variée* en *sol mineur*, au rythme souple, aux inventions charmantes; la *Chacone en fa*, dont la fin amoureuse annonce Mozart; les *Allemandes* qui font déjà prévoir Haendel et Bach; le *Ground* en *sol majeur*, mélancolique et subtil, dont la quatrième variation rappelle un air populaire de chez nous : *Il pleut, bergère*. — Purcell, enfin, le dernier de cette série de maîtres, qui résuma toute leur lumière dans un éclair éblouissant.

Purcell (1658-1695) est le musicien anglais par excellence, le premier et le seul qui ait essayé de

créer en Angleterre un art véritablement national, et qui y eût réussi sans doute, si un tel résultat, au lieu d'être l'aboutissement d'une série d'efforts, pouvait être accompli d'un seul coup. Purcell mériterait à lui seul une étude spéciale. C'est un classique dans le vrai sens du mot. Musicien érudit et instruit, auquel rien de ce qui intéresse son époque n'est étranger, inventeur d'harmonies en avance sur son temps, Purcell est, plus que J. Kuhnau, ou tel autre Allemand, le vrai prédécesseur de Jean-Sébastien Bach. (Bach n'a que dix ans à la mort de Purcell.) Il n'est pas encore soumis complètement, comme Bach, à la discipline austère de la fugue ; et cela lui enlève un peu de la sûre, sereine et solide beauté du Cantor de Leipzig. Mais ce que son œuvre perd en logique, elle le gagne en gracieuse fantaisie. Rien de plus beau, comme musique de chambre, n'a été écrit avant le *Clavecin bien tempéré*. La *Chacone* de la deuxième suite en *sol mineur* est une merveille; de même, l'extraordinaire *Gavotte* de la cinquième suite en *ut majeur*; la *Courante*, en *ré majeur* de la sixième suite, d'une désinvolture toute moderne; les *Ouvertures*, où des allégros fugués, pleins de vie et de mouvement, font suite à de nobles adagios rêveurs. Les *Toccatas* sont des chefs-d'œuvre d'esprit et de verve, et le *Ground* en *mi bémol*,

avec sa basse obstinée sur laquelle se balance une mélodie si tendre, est véritablement unique dans la musique du XVIIe siècle. Des influences étrangères — l'influence italienne de Corelli, et aussi l'influence française, importée en Angleterre par un élève de Cambert, Grabu — se font sentir dans les *sonatas a tre*; mais Purcell ne s'en cache pas le moins du monde. Il est même curieux de voir avec quelle extraordinaire inconscience, et quel manque absolu de pénétration, s'en vante ce grand musicien. « C'est en étudiant les Italiens, qui sont les meilleurs maîtres, dit-il en 1690 au duc de Sommerset, dans la dédicace de l'opéra, la *Prophétesse*, et en prenant à l'art français, son élégance et sa gaieté qu'on pourra élever en Angleterre la musique, cet enfant en nourrice. » C'est ainsi, hélas, qu'on allait la faire périr.

Toutefois, le génie de la race est le plus fort dans Purcell, et avant de se laisser étouffer par le génie des races voisines, il jette une fois encore, la dernière, un admirable et vif éclat. Le *Roi Arthur* (1691) est le chef-d'œuvre du drame lyrique anglais. Son sujet est puisé aux sources poétiques de l'Angleterre, et sa musique s'inspire directement des chants populaires. Ce n'est pas un drame lyrique continu; mais une sorte de drame lyrique, où la parole pratique a sa place bien dis-

tincte du chant poétique. Et cela reflète parfaitement les deux faces du caractère anglais, railleur, prosaïque, froid, et dans le même instant, violent, sensuel et passionné. Certaines de ses pages, très en avance sur leur temps, sont d'une admirable et troublante beauté; il s'exhale d'elles un accent personnel, un charme du Nord qui tend à se dégager de la convention classique ; tel le duo des Sirènes qui évoque la scène des Filles-fleurs de *Parsifal*. Purcell, musicien dramatique, ne prit qu'un seul jour conscience de sa force et de l'originalité de son inspiration. *Enée et Didon*, *Théodosius*, *Timon d'Athènes*, *Bonduca*, *Don Quichotte*, sont des œuvres charmantes, où abondent les belles et nobles pages; mais Purcell n'y est plus lui-même, et il n'y a chez elles plus rien d'anglais. Les courants étrangers l'entraînent. Puis, c'en est fait de la musique anglaise. Purcell mort ne trouve pas un seul disciple.

L'abaissement de l'esprit artistique après lui est à peine croyable. L'importation italienne et le snobisme des grands seigneurs sont les causes de cette réaction grossière. Le sage Addison proteste de toutes ses forces : « Un musicien anglais peut chercher à copier de la récitation italienne l'agréable douceur et les chutes mourantes, comme dit Shakespeare, sans oublier qu'il doit s'accom-

moder à un auditoire anglais. Restez Anglais; que l'infusion soit aussi forte qu'il vous plaira; mais que l'Anglais en soit toujours la base et le capital[1]. » Toutes ces protestations sont vaines. L'art national est désormais perdu.

Passons rapidement sur la période suivante. Haendel impose à l'Angleterre la domination de sa pensée plutôt que de son esprit. A ce propos, il est intéressant de remarquer le peu d'influence qu'ont eu sur les musiciens qu'ils ont adoptés, les pays originaux et distincts des autres par leurs mœurs et leur esprit. Haendel vit en Angleterre, et n'exprimera jamais dans sa musique les sensations des Anglo-saxons; Boccherini, Scarlatti, ne seront pas davantage impressionnés par l'Espagne; ni par la Russie, les musiciens napolitains qui vinrent, au XVIIIe siècle, à Moscou et à Pétersbourg.

Le seul musicien d'origine anglaise qui mérite d'être cité après Purcell, est le Dr Th. Aug. Arne (1710-1788), auteur de l'air national *Rule Britannia*. Ses opéras, écrits dans la manière italienne, n'ont pas l'abondance mélodique de ceux de Haendel; mais l'inspiration en est heureuse et fraîche. Ce qui fera vivre Arne, ce ne sont ni ses opéras, ni ses oratorios, ni même le *Rule Britannia* : ce sont

1. Addison, Le *Spectator*, 23e discours.

ses *Sonates* (ou *Lessons*) pour le Harpsichord. Ce sont de purs chefs-d'œuvre de légèreté, de clarté, de grâce, d'invention mélodique; Arne est le Mozart anglais, et nul mieux que lui n'a fait prévoir le divin charmeur de Salzbourg.

Il est nécessaire de se rappeler l'accueil fait par l'Angleterre à des musiciens comme Haendel, Buononcini, Geminiani, Haydn, Mendelssohn, et les services rendus à d'autres, à Beethoven, par exemple, qui abandonné de ses protecteurs et de ses compatriotes, trouva en Angleterre ce qui l'empêcha de mourir de faim; il est nécessaire de se rappeler tout cela, pour croire que les Anglais s'intéressaient encore à la musique, car depuis le XVIIIe siècle jusqu'à ces derniers temps, rien n'a pu le faire supposer.

Depuis quelques années pourtant, on voit, de temps en temps, une œuvre anglo-saxonne figurer au programme de nos concerts dominicaux; les curieux de musique savent qu'une féconde floraison musicale s'épanouit de nouveau chez nos voisins. Quelle est la valeur de ces œuvres? Quelles sont les tendances de ces musiciens? Le public, trop peu renseigné, l'ignorait encore, lorsque au début de l'hiver dernier eut lieu, au Châtelet, un grand festival anglais en trois journées. On y exécuta des œuvres de M. Stanford, de M. Parry, et

de quelques autres compositeurs, évidemment très honorables, mais aussi peu originaux que possible. Suivant l'expression d'un auditeur, tous ces musiciens paraissaient les élèves, travailleurs mais peu doués, d'un Conservatoire dirigé par Mendelssohn. Cela n'était pas fait pour donner une impression favorable. Cependant des critiques informés firent remarquer qu'on n'avait fait aucune place en ces trois concerts aux deux musiciens les plus en vue de l'École anglaise moderne : MM. Percy Pitt, et Edward Elgar; ils exprimaient le désir que cette lacune fût comblée. M. Percy Pitt était connu seulement par un poème symphonique le *Sang des Crépuscules*, joué chez M. Chevillard; et M. Elgar par des *Variations* curieuses, *sur un thème original* (op. 36), jouées également au Nouveau Théâtre.

La Société des grandes auditions musicales, pour donner satisfaction à ces demandes, a organisé récemment une audition du *Songe de Gérontius*, œuvre récente de M. Edward Elgar.

La première partie de cette œuvre m'avait rempli de joie, et j'avais cru qu'un Anglais, cédant enfin aux secrètes sollicitations de l'esprit de sa race, consentait à écrire une musique foncièrement anglaise et personnelle, et non plus une musique quelconque, allemande, italienne ou française. Mais à la deuxième partie, il fallut en rabattre, et

ne modifier que partiellement mon opinion. Si M. Elgar n'imite plus exclusivement Mendelssohn, comme font les autres, en revanche il imite indistinctement tous les compositeurs modernes français et étrangers. La première partie du *Songe* convenait seule à son tempérament; il n'a fait de tout le reste qu'un étrange assemblage de formules empruntées à toutes les écoles. Et cette mosaïque, bien faite assurément, vigoureusement et savamment construite, n'est pas chatoyante le moins du monde. Elle est, au contraire, d'une insupportable monotonie.

Le *Songe de Gérontius* est un oratorio en deux parties sur un poème du cardinal Newmann. Le saint homme Gérontius agonise, entouré de ses amis qui pleurent et se lamentent, assisté du prêtre qui prie pour son repos éternel. Il meurt enfin, et son âme qu'un ange accompagne, voyage quelque temps, côtoie l'Enfer et le Purgatoire. Au moment de paraître devant le Juge suprême, ses imperfections lui font une horreur indicible, et elle se plonge d'elle-même au sein du Purgatoire, pour y attendre le jour où, lavée de ses fautes, elle pourra savourer l'éternel bonheur du Paradis.

On voit que ce sujet rappelle d'assez près, en quelques passages, la troisième partie du *Faust* de Schumann. Il rappelle aussi *Mort et Transfiguration*

de Richard Strauss, mais quelle différence dans la manière de le traiter! Le chef-d'œuvre du maître allemand est coloré, véhément, saisissant; la partition de M. Elgar est longue, monotone, rigide et roide. Aucun charme ne s'en dégage; aucune tendresse ne s'y manifeste; l'esprit religieux s'y exprime de façon rude, sèche, austère, impitoyable; c'est l'esprit craintif de la Réforme, et non celui, tout de confiance et d'amour, du catholicisme.

La première partie, la mort de Gérontius, est la plus courte et la mieux traitée; le génie particulier de l'Anglais y éclate dans toute sa force. De cette chose grave et sereine qu'est la mort d'un juste, M. Elgar a fait un cauchemar atroce et terrifiant. Toute cette scène se meut dans l'horreur; une atmosphère de mortelle tristesse, d'angoisse et d'épouvante l'assombrit. Gérontius souffre en son corps comme en son esprit; les sensations hallucinatoires d'un Shakespeare, d'un Poë, d'un Dickens, qui sont si personnelles à la race anglo-saxonne, sont ici rendues par la musique avec une singulière acuité. Les litanies des diacres, qui alternent avec les gémissements des amis autour de la couche funèbre, sont extrêmement impressionnantes, et la prière du prêtre au-dessus du moribond baigné des sueurs de l'agonie, a une belle ampleur reli-

gieuse sous laquelle frémit la crainte, la formidable frayeur de la mort.

Le début de la deuxième partie fait, avec ces sombres pages, un contraste délicieux. Ainsi, dans l'*Orphée* de Gluck, la divine douceur des Champs-Élysées apparaît plus reposante et plus calme après la terrible descente dans l'antre infernal. Pourtant, le sentiment n'est pas ici le même. L'âme de Gérontius, dégagée de son corps périssable, s'est envolée; elle erre dans des régions intermédiaires, d'ailleurs mal définies. Une étrange douceur l'engourdit; elle n'est pas encore bienheureuse, mais au moins elle ne souffre plus; c'est une sorte de convalescence, — comme un printemps triste qui essaierait de sourire. Des souffles mous, tièdes, balancent l'âme dans l'éther léger; mais elle sent que son état est transitoire, et qu'elle prendra bientôt son vol. « J'ai dû dormir, dit-elle, voici venir l'éveil. » — Tout ce début est d'une inspiration subtile et charmante; mais l'impression dure peu; voici d'insupportables longueurs qui commencent, et il n'y a plus grand' chose dans la partition qui soit l'œuvre propre de M. Elgar. Ce récitatif de l'ange est de Berlioz; à l'approche de « la cohorte affreuse » des démons, cette saisissante descente par quartes est de Borodine; le chœur des anges : « Gloire au suprême Roi » commence comme du Gounod et continue

comme le Schumann de la dernière partie de *Faust*; l'Ange de l'Agonie paraît porter sur son flanc la profonde blessure de la lance de *Parsifal*; et sa longue imploration s'étale sur les harmonies de la douleur de *Thanasto* et de *Briséis*. Mais il serait long et fastidieux de vouloir signaler tous les emprunts, involontaires, sans doute, de M. Elgar, à ses plus notoires contemporains. Une seule page en tout ceci est digne de la première partie; c'est le chœur des démons. Son début est bruyant et farouche, avec ses expressifs grincements d'accords de seconde et son orchestre original ponctué de grelots, de tambour et de timbales; mais la sonorité décroît peu à peu et le chœur infernal n'exprime plus qu'une sombre épouvante, un abattement sans borne, celui des damnés qui affectent de mépriser ce qu'ils ne pourront jamais avoir; et l'ironie froide et méchante s'y mêle aux emportements de la fureur la plus passionnée.

Il serait injuste de nier les hautes qualités de cette œuvre inégale. Elle est solidement construite, et développée librement; si elle émeut rarement, elle intéresse souvent, plutôt d'ailleurs par l'écriture des voix, ingénieuse, ferme et claire, que par l'instrumentation. Il faut oublier ses longueurs pour ne se rappeler que la sombre beauté de quelques-uns de ses épisodes. Ceux-ci sont d'un art des plus

personnels, des plus anglais par leur inspiration, des moins semblables à l'art des autres pays. La musique anglaise se ressaisit-elle enfin? On sait que la peinture anglaise a eu, elle aussi, son évolution : les peintres anglais s'étaient faits italiens, et ce n'est guère qu'en ce siècle, vers 1820, à l'apparition de Turner, qu'ils prirent brusquement conscience de leurs aspirations et de leurs besoins ; avec quel éclat original, on le sait aujourd'hui. La musique n'aura-t-elle pas le même sort?

1906.

IV

ISAAC ALBENIZ

Sobre la base del canto nacional debia construir cada pueblo su sistema. (Sur la base du chant national, chaque peuple devrait édifier son système de musique.) Lorsqu'au XVIIIe siècle, le P. Antonio Eximeno, musicologue castillan, exprima ce souhait si logique et si sage, la musique espagnole, glorieuse jusque-là du nom des Guerrero, des Moralès et des Victoria, était en pleine décadence; et le moine musicien avait très justement entrevu dans le retour aux sources populaires, un efficace moyen de relever l'art musical de son pays. Pendant près de deux siècles son appel devait rester sans réponse. L'élément indigène, réfugié d'abord dans les genres légers de

la *Tonadilla* et de la *Zarzuela*, tomba bientôt dans le trivial et même grossier *flamenquismo*. C'est là que le trouvèrent, voici à peu près trente ans, deux musiciens espagnols; et c'est de cette chute qu'ils entreprirent de le relever, pour l'élargir, le purifier, en faire, selon le vœu du vieil Antonio Eximeno, le fondement d'une musique à la fois populaire et nationale, et l'introduire enfin dans les plus hautes régions de l'art. L'un de ces deux musiciens est Felipe Pedrell, de Barcelone; compositeur d'une science et d'un talent incontestables, il a cependant plus servi par ses écrits que par sa musique la cause de la renaissance musicale espagnole. L'autre n'est pas un théoricien, loin de là! et ce n'est pas le raisonnement qui l'a guidé dans la voie qu'il a suivie. Mais un merveilleux instinct l'anime, et une musique où se reflète toute la sensibilité de sa race jaillit spontanément de lui comme un flot clair. En lui, sensuelle et mélancolique, joyeuse et passionnée, agreste et chevaleresque, l'âme de l'Espagne se trouve et se résume, et si l'école ibérique existe aujourd'hui, consciente d'elle-même, vraiment nationale, débordante de sève jeune et vivace, c'est au délicieux génie d'Isaac Albeniz qu'elle le doit.

L'œuvre d'Albeniz est considérable; elle com-

prend près de 500 numéros, et tous les genres y sont représentés : drames lyriques, zarzuelas, rhapsodies d'orchestre, musique de chambre, lieds, pièces de piano, etc. C'est dans les pièces de piano, qui forment du reste la partie la plus importante de ce monumental ensemble, que se manifeste le mieux la curieuse et attachante personnalité du musicien. On peut même dire qu'Albeniz, à quelques exceptions près, n'a véritablement excellé que dans la fantaisie — ou tableau musical — pour piano ; ce sont ces courtes pièces qui établiront la gloire de son nom. Le fait, que l'éducation musicale d'Albeniz fut avant tout et presque exclusivement pianistique, donnera l'explication de cette particularité de son génie.

Car Albeniz fut pianiste avant d'être compositeur. Mais, à l'inverse de ce qui s'est produit pour Rubinstein, et trop longtemps pour Liszt, la renommée du compositeur a complètement éclipsé aujourd'hui celle du virtuose. Celui-ci fut pourtant extraordinaire. D'une précocité telle, que celle de Mozart seule peut lui être comparée, il donnait à quatre ans son premier récital au théâtre Roméa à Barcelone. A six ans, il entreprenait, sous la direction de son père, sa première tournée de concerts. Peu de vies d'artistes furent

aussi nomades que la sienne. Au hasard de ses voyages, il travailla avec Marmontel à Paris, Mendizabal à Madrid, Reinecke et Jadassohn à Leipzig, Brassin à Bruxelles. Pendant deux ans il suivit Liszt à Weimar, à Budapesth et à Rome. A vingt ans, sa renommée de pianiste était véritablement mondiale. Les musiciens qui ont assisté à la série de récitals qu'il donna en 1884 à Paris, en ont conservé un souvenir impérissable. Il était, sans étalage de virtuosisme, ni pose, un éblouissant pianiste, et un pianiste *mâle*, vigoureux, magnifiquement passionné, judicieux en son interprétation, profondément artiste et compréhensif. Lorsqu'il jouait ses propres œuvres, il était irrésistible. « J'ai entendu Rubinstein et les autres, dit Pedrell... mais comme Albeniz, personne! De quelle incomparable manière il jouait ces petites merveilles inspirées qui affolaient les publics anglais de l'époque où il vivait à Londres! » Je me souviens, pour ma part, d'un soir de 1907 où il me joua le troisième cahier d'*Iberia* qu'il venait d'achever. Ce fut merveilleux! Il avait cependant déjà renoncé, depuis longtemps, à la carrière de virtuose; vers 1890, il l'interrompit en plein succès pour se consacrer exclusivement à celle de compositeur.

Compositeur, Albeniz est presque complètement

un autodidacte. Pedrell fait justement remarquer qu'Albeniz qui, au cours de ses voyages, eut l'occasion de travailler avec tant de maîtres, n'est en réalité, comme compositeur, l'élève de personne. « Des tempéraments d'artiste comme le sien, dit-il, ne sont pas enseignables (*ensenyables*), et portent en eux-mêmes toute leur destinée. On ne peut que les guider, toute mesure gardée, pour éviter qu'ils dispersent ou éparpillent le flot pur de leur intuition native. La règle sèche, dure et froide, produit sur eux de graves déséquilibres. » Il était encore jeune, lorsque désireux d'exprimer ses idées musicales, il vint demander à Pedrell quelques conseils. Mais Pedrell, en maître avisé, se garda bien de lui donner la moindre leçon. « Nos divagations d'art, raconte-t-il, étaient plutôt des conversations que des leçons, et même moins que cela : des jeux humoristiques d'amis, plus empreints d'expérience que de science pédantesque... Et comme je l'avais vu un jour pâlir sur les traités, chercher péniblement les cadences, la propreté et l'exactitude graphique de l'écriture (*sic*), les propriétés techniques et grammaticales d'un accord... et comme, au fond, tout cela lui était égal, je résolus de ne plus jamais lui parler de règles, d'accords, de résolutions et de tout le reste, mais seulement de musique en général, du

bon et du mauvais goût, et de la direction à suivre, seules choses qui pouvaient lui être utiles, étant donnée son intuition tout à fait supérieure[1]. »

Pedrell avait vu juste. Albeniz était avant tout un musicien instinctif et de prime saut. Il est avec Chopin le plus bel exemple de ces artistes si merveilleusement doués, qu'ils n'ont presque rien à apprendre, ayant l'innéité des choses d'art, et qui écrivent d'une façon tout impulsive.

Il fut cependant aidé en cela par sa connaissance profonde de la littérature du piano. Il sentait la musique « par la télépathie du clavier », selon l'heureuse expression de Pedrell. Et c'est parce qu'il avait une compréhension prodigieuse des ressources et des sonorités de l'instrument, parce que ses doigts étaient entraînés à courir à la suite de Schumann ou de Liszt, qu'instinctivement, il leur fit un jour chanter ce qui naissait dans sa tête et dans son cœur. Toutes ses idées sont « pensées » pour le piano. C'est ce qui explique la faiblesse relative de ses compositions orchestrales ; transplantée du piano dans un élément qui lui reste étranger, sa conception première perd sa force et son caractère ; il se produit une disparité continue

1. *Revista Musical Catalana*, n° 65, mai 1909 : *Isaac Albeniz*, par F. Pedrell.

qui nuit à l'effet général de l'œuvre[1]. Il faut faire exception pour la prestigieuse *Catalonia* (1898), aujourd'hui au répertoire de nos grands concerts symphoniques et qui, pour la vie, la couleur et l'éclat, évoque la fameuse *España* de Chabrier.

Le même défaut se fait sentir dans ses lieds, dans sa musique de chambre et dans ses drames lyriques, — d'une façon générale dans toutes les œuvres où, limité par une forme ou un texte, il se trouve forcé de brider la libre expansion de son génie. Je passerai rapidement, quels que soient leur charme et leur couleur, sur les lieds, peu nombreux d'ailleurs; plusieurs d'entre eux, une mélodie sur une prose de Pierre Loti, entre autres, ferme et rutilante comme une orange de Majorque, et quatre beaux poèmes d'un sentiment profond qu'il composa sur des vers de F. Coutts quelques mois avant sa mort, sont d'admirables choses, et suffiraient à la gloire d'un autre; mais ce n'est pas chez eux que l'on trouve le véritable Albeniz. Je passerai encore plus rapidement sur la musique de chambre; par

1. Albeniz s'en rendait si bien compte, qu'il lui est arrivé de renoncer à orchestrer certaines œuvres avec piano et à les laisser ainsi inachevées. C'est le cas pour une *Rhapsodie* (piano et orchestre), dont il n'écrivit jamais l'accompagnement orchestral que sous la forme d'une réduction pour un 2e piano. Cette partie de 2e piano a été orchestrée par M. Enesco en 1911.

essence, la musique de chambre doit épouser la forme classique, mais ce mariage doit être d'amour et non de froide raison : c'est encore moins ici que l'on retrouvera Albeniz. Sa musique de chambre est très peu considérable ; elle est restée presque toute inédite ; seul est édité un *trio* pour piano, violon et violoncelle qu'Albeniz n'aimait pas, et dont il n'aimait pas parler. Son œuvre lyrico-dramatique est plus importante. Une seule pièce cependant doit en être retenue : c'est l'adorable *Pepita Ximenès* (1896) qui fut jouée à Barcelone, à Prague et à Bruxelles, et que notre Opéra-Comique doit représenter. Le reste, ce sont, d'une part, de petits opéras-comiques (*The Magic Opale*, 1893 ; *Henri Clifford*, 1894, etc.) et de courtes pièces où Albeniz a tenté de relever le genre de la zarzuela *L'Ermitage fleuri*, 1904 ; *San Antonio de la Florida*, 1893, etc.) ; de l'autre une grande trilogie, *Le Roi Arthur* (1897-1906), dont les trois parties ont pour titre : *Merlin*, *Lancelot* et *Ginevra* ; elle n'a jamais été représentée. Cette œuvre est d'ailleurs une erreur d'Albeniz, ou du moins l'erreur du mécène qui fut son collaborateur ; Albeniz s'en rendait parfaitement compte. Un livret, wagnérien par les situations, les sentiments et les personnages, était la dernière chose à proposer à son inspiration. L'art concentré, intérieur, psychique, qu'exige la

composition d'une pareille œuvre, n'était pas le sien. Et le pauvre Albeniz s'embrouille dans la mosaïque des leit-motivs, se perd dans le labyrinthe de la polyphonie, s'essouffle enfin à suivre la trace du colosse allemand... Évidemment, Albeniz est malgré tout Albeniz, c'est-à-dire un musicien à l'inspiration surabondante, inépuisable, et il a semé dans sa trilogie bien des pages belles ou charmantes; mais combien de pièces de piano, combien de chefs-d'œuvre n'aurait-il pas écrits pendant ce temps!

La production pianistique d'Albeniz peut se diviser en deux périodes ou « manières », bien différentes. La première correspond aux années de jeunesse; la deuxième, aux années de réflexion et de maturité. Entre les deux s'étend une période d'assez longue durée, une dizaine d'années peut-être, pendant laquelle Albeniz cesse presque complètement d'écrire pour l'instrument, et s'égare, avec la composition de ses drames lyriques, dans les « sentiers perfides » d'un art pour lequel il n'était pas né.

La première manière d'Albeniz est encore peu connue. Éparpillés chez des éditeurs de différents pays[1], les 200 ou 300 œuvres qui s'y rattachent sont restées et restent encore exilées, perdues au fond

1. La plus grande partie se trouve chez Dotesio à Barcelone, et Diaz à Saint-Sébastien.

des arrière-boutiques. J'ai cependant la joie de les connaître à peu près toutes. Je me rappelle, dans l'hiver 1908-1909, les quelques mois qui précédèrent la mort d'Albeniz; nous allions presque tous les jours passer une heure ou deux auprès du cher malade. Je le vois encore, étendu sur sa chaise longue auprès du piano, et c'étaient de longues causeries coupées de musique... Telles pièces lui rappelaient les années de bohème à Madrid, alors que chaque matin, pour assurer la subsistance de la journée, il apportait à son éditeur le morceau rapidement composé la veille; telles autres, les soirées glorieuses de Londres ou de Berlin, un beau voyage, ou des souvenirs plus intimes, singulièrement délicats et touchants. Et nous, quel était notre enthousiasme! C'est qu'il y a parmi ces centaines de pièces, de véritables joyaux, des fleurs précieuses aux couleurs irisées, que l'on ne peut comparer à rien...

Toutes, au surplus, sont intéressantes. Ce sont des impressions hâtivement jetées sur le papier, de courtes esquisses d'un jaillissement instinctif, plus rares assurément comme invention que comme facture, mais qui dénotent une facilité merveilleuse, en même temps que le sentiment musical le plus subtil et le plus fin[1]. C'est la nature qui éveille

1. Albeniz fut du reste un improvisateur incomparable. Liszt, qui le connut entre 1877 et 1879, aimait à le faire improviser.

en Albeniz les sensations artistiques ; l'Espagne et ses paysages lui sont une source inépuisable d'inspiration ; plus de la moitié de ses pièces portent le nom d'une ville, d'un village ou d'une région ; pièces composées au jour le jour et dédiées chacune à la ville dans laquelle il passait, au cours de ses innombrables et triomphales tournées. Exubérantes, passionnées ou rêveuses, elles ont une allure simple et facile que relève parfois une curiosité harmonique ou rythmique pleine de saveur. Trop souvent, cependant, l'insuffisance, l'absence d'art se font sentir. Leur sentiment est franchement populaire ; mais les thèmes sont bien personnels au compositeur, et pas une fois, il ne lui est arrivé d'utiliser un air cueilli au passage sur la montagne andalouse ou sur les plateaux castillans. Albeniz fait songer à ces anciens trouvères, qui parcouraient les provinces, en « trouvant » des chants, d'un art un peu fruste, mais si adaptés à l'âme du pays, que, dans la suite, ils en sont restés la plus vivante expression. Et, de fait, bien des chants, aujourd'hui populaires en Andalousie ou en Catalogne, sont sortis du cœur d'Albeniz. Ce sont, quelques-uns, des chants de la première manière ; tous mériteraient le même sort, et l'auront quelque jour sans doute. Avec un léger souvenir du génie arabe, qui s'est fondu dans la

musique comme dans l'architecture espagnoles, on trouve chez eux ces deux essences de la musique ibérique : l'une vigoureuse, hardie, fougueuse, la *Jota*, l'autre rêveuse, sensuelle, alanguie, la *Malagueña*, en lesquelles se reflètent et s'opposent les Espagnes du Nord et du Midi. Pressant ces éléments mûris par un silencieux travail d'assimilation de tous les jours et de toutes les heures, Albeniz, dit Pedrell, « fait selon l'expression beethovénienne, nouveau Bacchus, jaillir un vin pur, enivrant, riche de saveurs et de soleil méditerranéen ». Il nous l'offre dans ces coupes de forme pure que sont ses pièces de piano.

Il est impossible de citer tous leurs noms, même simplement les noms des plus intéressantes. Au hasard, je citerai la *Sérénade espagnole*, d'une merveilleuse couleur locale ; la *Zambra granadina*, où frémissent les guitares sous un souffle venu d'Orient; et *Zaragoza*, et *Burgos*, et *Aragon*, et *Majorca*, la fine barcarolle ; et *Arbola-Pian*, tour à tour fiévreux et alangui, et dont le 5/4 est si curieusement rythmé, et *Asturia* et la suite *España* dont la première partie évoque la rentrée piétinante des troupeaux, un soir brûlant d'été, sous les portes d'une vieille ville de Castille, et les six exquises *petites Valses*, l'une de ces œuvrettes que préférait Albeniz, et la *suite Morisque*, et la *Pavane*, et la

délicieuse série des *Chants d'Espagne*, où brillent trois bijoux : la verveuse et bruissante *Séguedille*, la nonchalante *Orientale*, et *Cordoba*, nocturne idéal de pureté, de grâce chaste et de divine mélancolie. Un joli souvenir attachait à *Cordoba* le cher Albeniz : l'histoire d'une jeune fille qu'il n'avait jamais connue, mais qui était morte à dix-huit ans, demandant qu'on lui jouât et qu'on lui rejouât, pendant sa longue agonie de poitrinaire, cette inspiration suave, toute parfumée d'immortels jasmins; les parents en pleurs, étaient venus remercier Albeniz du dernier sourire que sa musique avait fait naître aux lèvres de la petite morte, et nul triomphe, nulles louanges n'avaient jamais été plus sensibles au cœur du musicien.

Ces *Chants d'Espagne* appartiennent en partie à la période qui sépare les deux manières d'Albeniz. Dans cette période, il faut aussi placer un numéro de la suite *Alhambra* : la *Véga*. C'est un long et poétique nocturne, dans lequel le musicien a voulu évoquer la plaine de Grenade, tranquille sous les hautes étoiles, endormie au murmure de ses sources et au souffle de la brise, dans ses jardins et ses bois d'orangers en fleurs. La *Véga* jette, pour ainsi dire, un pont entre la première manière, facile, improvisée, parfois un peu lâchée, et la deuxième manière, celle d'*Iberia*.

C'est en 1905 qu'Albeniz commença ses *Iberia*. Depuis plusieurs années déjà, il avait renoncé à la virtuosité, il avait réfléchi, travaillé, et plein d'enthousiasme pour la musique française, était venu se fixer en France, à Paris et à Nice. L'influence de notre musique, jointe à celle de la musique russe, qu'il admirait profondément aussi, se fait sentir dans les œuvres qu'il va composer, non assurément sur le fond qui reste bien personnel, mais sur la forme et sur l'écriture. L'idée jaillit aussi spontanément qu'autrefois ; seulement, elle est, en vertu de la loi de progrès, plus mûrie, plus profonde, plus caractéristique encore ; et elle ne reste plus à l'état brut. Une habileté d'écriture des plus curieuses est mise à son service, et un art raffiné, à la fois très audacieux et très ingénu, l'embellit et la fait valoir. La technique d'Albeniz peut n'être pas encore parfaite ; elle est mieux que parfaite, elle est vivante, et ses quelques défectuosités disparaissent devant ses magistrales qualités. Les défauts tiennent au manque d'éducation musicale première ; les qualités sont la manifestation d'un véritable génie. Les défauts, disons-les vite, ce sont : l'abus des pédales, le développement un peu lâché, les progressions harmoniques défraîchies, la virtuosité inutile. Les qualités sont : une extrême vie modulante qui se manifeste en une

flexibilité vraiment unique, une harmonie palpitante de vie originale, dont la richesse est augmentée par un heureux et discret emploi des tonalités antiques, une fantaisie de mise en œuvre extraordinaire, un imprévu tonal amusant, un feu et une ardeur rythmiques encore inconnus, une adorable tendresse mélodique.

Frénétique coloriste, il juge insuffisant de traduire ses sensations au moyen d'une idée musicale nue et sans apprêt, selon son procédé d'autrefois ; et le pointillisme de nos impressionnistes ne satisfait pas son amour inné de la ligne ; sa nouvelle manière va être un compromis entre ces deux écoles, et le musicien va tirer tous ses effets d'une sorte de contrepoint bien personnel, très libre, facile et sans pédantisme, relevé d'accents rythmiques d'une intensité particulière, et dont les parties, tantôt glissent les unes sur les autres avec une souplesse très sûre, et tantôt, se choquent en des heurts admirablement expressifs. Cette polyphonie donne une impression de vie ardente, de grouillement, de papillotement lumineux, pendant qu'évoluant librement dans cette atmosphère vibrante, les thèmes expressifs et caractéristiques colorent violemment le pittoresque tableau. Ces thèmes, semblables à ceux de la première manière, ne sont jamais des thèmes populaires au sens strict du mot ;

créés par l'auteur dans l'ambiance du paysage, ils ont une variété inouïe; ils ont la langueur, la nonchalance, la morbidesse, le charme languide et lascif, la mollesse qui viennent du sang arabe; et puis, de brusques sursauts, des cambrures de la mélodie et du rythme, des fiertés viriles, des élans, des insolences de capes drapées sur des épaules hautaines, et parfois des gestes canailles et populaciers. Et le rythme court comme un trot vif et relevé de mules (*El Puerto*), ou se brise dans les sanglots de quelque vieille chanson andalouse (*El Polo*), ou se dandine, bon enfant et railleur, comme l'âne de Sancho Pança approchant du râtelier d'une auberge sévillane (*Eritana*), ou s'infléchit pour soutenir la mélodieuse et gracieuse gaieté de *Malaga*, ou se précipite, exultant d'allégresse, pour scander la joie populaire d'un jour de *Fête-Dieu à Séville*. Il y a, dans ces courts chefs-d'œuvre, d'extraordinaires trouvailles de sonorités, soit que le musicien veuille peindre le fourmillement de la rue, bourdonnante de chansons, de cris, de frémissements de guitares, dans la lumière aveuglante et crue d'un midi éclatant, soit qu'il veuille donner une impression de lointain et de soir : au milieu d'un poudroiement sonore infiniment divisé, les harmonies qu'un dernier écho répète, en les estompant, semblent se dissoudre, se diluer, ainsi que se perdent, dans la

poussière d'or d'un crépuscule d'Espagne, les notes d'une sérénade lointaine.

Iberia comprend douze pièces, qui mériteraient chacune un commentaire; en un bouquet d'une enchanteresse diversité, elles entourent l'une d'elles, *Jerez*, point culminant de l'œuvre, et chef-d'œuvre absolu de pure beauté musicale.

Après *Iberia*, Albeniz allait bientôt cesser d'écrire; de belles et nobles idées le hantaient cependant; de beaux projets se formaient en lui. Il tomba gravement malade, et n'eut que le temps de commencer pendant les répits de sa maladie deux pièces de piano, deux nouveaux chefs-d'œuvre, *Azulejos* et *Navarra* qu'il considérait comme la plus belle qu'il eût encore écrite. La mort ne lui permit point de les finir. Enrique Granados, le charmant compositeur catalan, a pieusement achevé la première, et Déodat de Séverac la seconde.

Ces œuvres de la deuxième manière, par leur sentiment, par leur forme, par leur écriture, sont uniques dans la littérature du piano. Ce sont des œuvres-types qui resteront au répertoire des musiciens pianistes au même titre que le *Clavecin* de J. S. Bach, les *Sonates* de Beethoven, les *Fantaisies* de Schumann, les *Études* et *Préludes* de Chopin, les *Années de pèlerinage* de Liszt, les *Nocturnes* et *Barcarolles* de G. Fauré. Leur influence sur l'école

espagnole se fait déjà sentir, ou, pour mieux dire, elles ont créé l'école espagnole, aujourd'hui vivante et pittoresque, et qui compte nombre de musiciens de talent : M. de Falla, J. Turina, Conrado del Campo, etc.

Un musicographe français qui s'est beaucoup occupé des musiques d'Espagne, M. H. Collet, estime avec raison que l'apparition des *Iberia* est le fait musical le plus considérable qui se soit produit depuis Schumann. Schumann est le poète du piano, le grand musicien allemand en qui toutes les tendances sentimentales d'une race idéaliste et songeuse s'épanouissent harmonieusement dans une langue sonore. Romantique par ses audaces et par sa fantaisie, classique par ses racines traditionnelles profondes, Albeniz est, depuis l'auteur de *Manfred*, l'unique et vrai poète du piano en qui se soit synthétisé l'esprit d'une race, laquelle est, pour notre joie, latine. Romantique par ses audaces techniques, et classique par sa fidélité envers le folk-lore espagnol, il réalise radieusement le vœu d'Antonio Eximeno.

Comme l'inspiration de Schumann encore, l'inspiration d'Albeniz est si noble et si haute, que l'esprit qui la suit évoque, autour de la région où elle a pris naissance, d'autres régions et une plus vaste humanité : emporté passionnément dans le

discours musical, il perd le souvenir de l'origine des thèmes... *Jerez* d'Albeniz, par exemple, n'est pas seulement, pour celui qui sait écouter, l'évocation de Jerez, la ville aux vins fameux, mais une vision ethnique plus ample et plus spiritualiste. Et n'est-ce pas justement le signe du génie que de faire oublier l'inspiration populaire, objective, pour ne plus faire suivre que celle de l'artiste? Avec *Iberia*, Albeniz prend place parmi les grands maîtres de l'art international, qui précisément sont les plus nationaux des maîtres : Homère, Cervantès, Shakespeare, V. Hugo, Wagner, d'une humanité si générale, ne restent-ils pas néanmoins hellène, espagnol, anglais, français, allemand? L'art d'Albeniz aurait pu rester uniquement catalan, si la culture générale du compositeur, acquise au contact de Liszt et des Russes, de d'Indy, Fauré et Debussy, n'avait élevé son âme de musicien vers les hauteurs, où, pour s'être un moment volontairement exilé de sa race, il en sent plus vivement l'amour, et le traduit encore mieux.

Le cadre forcément restreint de cette étude déjà trop longue ne m'a pas permis de raconter la vie d'Isaac Albeniz, qui est un véritable roman, et le plus attachant qui soit; je voudrais au moins, avant de finir, dire ce que fut l'homme. Enthou-

siaste, ardent, exubérant, il n'était que bonté, charité, amour; il avait « cette ardente gaîté de l'âme que donne seul le renoncement volontaire et total de soi-même »; il oubliait l'ingratitude, ignorait la haine, était toujours prêt à se dévouer à une idée ou à quelqu'un. On pourrait citer de lui d'admirables traits d'abnégation et de délicatesse... Courageux, plein de bonne humeur au milieu des épreuves et des injustices, toujours optimiste et souriant, même pendant les jours sombres, rien ne le décourageait, ni la vie, ni ses luttes. Son âme généreuse rayonnait autour de lui, il réconfortait, et l'on ne pouvait l'approcher sans l'aimer. Il est avec Liszt, auquel il ressemble moralement par plus d'un trait, le plus beau caractère d'homme et d'artiste que le XIX[e] siècle musical ait produit.

1912.

V

MUSICIENS ALLEMANDS

I

STEPHEN HELLER[1]

Le 13 janvier 1888, mourait à Paris un grand artiste, un musicien de génie : Stephen Heller. Cette mort passa plus inaperçue encore que celles de Mozart et de Beethoven : il n'y eut pas dans les airs le terrible ouragan de neige qui emporta dans ses flocons glacés le divin oiseau chanteur, ni l'effrayant éclat de tonnerre qui ébranla le ciel, à l'heure où expirait le pauvre grand Titan. Stephen Heller était un sage, un philosophe doux et contemplatif, un penseur profond, modeste et solitaire, sans ambition, indifférent au succès momentané

1. Article écrit à propos du monument de Stephen Heller (mars 1907).

ou à venir, créant des chefs-d'œuvre pour le seul plaisir de créer des chefs-d'œuvre, parce que sa conscience d'artiste le lui commandait, et que la divine inspiration soufflait en lui. Le monde n'accorde guère son attention à ceux qui vouent à leur art un culte aussi pur et aussi désintéressé, à ceux qu'anime pour lui une passion aussi chaste et aussi exclusive. Stephen Heller n'a jamais composé pour le théâtre, et tout le reste, n'est-ce pas, compte bien peu... Encore s'il avait construit quelque vaste pièce symphonique... mais non, même pas cela : il n'a jamais écrit que pour le piano. Comment dès lors s'intéresser à un musicien de si peu d'importance? Quelques amis accompagnèrent le convoi au Père-Lachaise; l'un d'eux, le plus ancien et le plus fidèle, A. Marmontel père, conduisit le deuil, représenta la famille, et couvrit les frais. Et puis, ce fut l'oubli. Aujourd'hui, une simple pierre tombale effritée, en mauvais état, commémore seule et d'une façon tout à fait insuffisante, le souvenir du grand artiste. Mais l'heure a peut-être sonné, où le Temps, ce grand justicier, va accomplir son œuvre de justice. Un comité d'initiative composé des noms les plus illustres de la musique et de l'enseignement musical, vient d'être organisé par un des derniers amis du Maître M. A. Schmoll. Grâce à lui, la pauvre

tombe sera restaurée ; un monument perpétuera le souvenir du disparu. Cette justice tardive ne doit pas se borner à des réparations purement matérielles ; le comité s'occupe aussi de répandre et de faire aimer les œuvres charmantes de l'exquis « poète du piano » que fut Stephen Heller ; et je voudrais, dè mon côté, essayer de faire connaître brièvement l'artiste que le grand public ignore presque totalement, et qui, par ses procédés particuliers et sa manière toute spéciale d'écrire pour l'instrument, exerça une influence immense sur l'art moderne du piano.

* * *

Stephen Heller naquit à Pesth, le 15 mai 1814. Son père n'était pas musicien et n'aimait pas la musique ; c'était un homme « vertueux et rigide comme un républicain de Rome », raconte E. de Froberville, un des premiers amis d'Heller en France ; il jugeait les fatigues et les privations nécessaires au développement des facultés humaines, et ne les épargnait pas à son fils. On devine les soins que prit ce père de famille austère pour soustraire le jeune Stephen à l'influence amollissante de la musique et de l'art. Mais la divine petite flamme, que rien ne peut éteindre, palpitait déjà dans l'âme de l'enfant — par quel phénomène

allumée? — et le monde de l'imagination, seul, s'ouvrait à son esprit rêveur. Il se blottissait dans un recoin de la maison froide, pour lire de belles histoires de brigands et de fantômes qu'il se procurait en cachette, et c'étaient de dures réprimandes lorsque le père s'en apercevait. Au collège, où de bonne heure il dut apprendre les rudiments de grec et de latin nécessaires en ce temps-là à tout Hongrois qui voulait communiquer avec ses semblables, on ne pouvait obtenir quelque chose de lui qu'en lui permettant, comme récompense, de rester dans la tribune pendant que l'organiste jouait. Cet organiste était un vieux brave homme, et s'appelait Cibulka; il prit en affection l'enfant pensif et mélancolique qui venait écouter avec tant de ravissement ses improvisations médiocres. Il lui donna quelques leçons à l'insu de son père, et Stephen fit en peu de temps de tels progrès, qu'un beau dimanche il put remplacer son maître malade pendant l'office sacré. Le petit élève n'avait pas sept ans. Devant la révélation d'une nature si exceptionnelle, le père Heller n'hésita pas, et dominant avec quelque noblesse ses goûts personnels, partit avec son fils pour Vienne, où il le remit aux mains d'Anton Salm et de Czerny.

De mauvaises années commençaient pour l'enfant. Suivant une méthode vicieuse et ordi-

naire, le mécanisme fut le but exclusif de son travail. L'agilité des doigts, un faux vernis d'assurance, une affectation dans les nuances, qui, chez quelques artistes, tient lieu du sentiment véritable, ce fut tout ce que ses maîtres lui apprirent. Les progrès, en tout cas, furent rapides, puisqu'en 1823, à peine âgé de neuf ans, Stephen partit comme virtuose avec son père pour sa première tournée de concerts.

Stephen Heller nous a laissé, dans quelques cahiers de souvenirs, ses impressions sur ce premier voyage, et sur tous ceux qu'il entreprit de 1823 à 1832, « vie de nomades, écrit-il, sans repos, sans espoir, sans but! » Pendant neuf ans, métropoles, villes, bourgs, villages, virent l'affiche inévitable du « jeune improvisateur »; car c'était là sa rubrique, son *attraction*, comme disent les Anglais : il improvisait sur les motifs donnés par l'honorable société. Il visita ainsi la Hongrie, la Pologne, l'Allemagne, toujours conduit par son père dont les inflexibles principes sur l'éducation, faillirent plus d'une fois mettre sa vie en danger. C'est ainsi que pendant l'hiver rigoureux de 1828-29, les deux voyageurs traversèrent la région glaciale et presque déserte qui sépare Pesth de Varsovie sans opposer au froid d'autres vêtements que de petits manteaux de drap, dans lesquels ils

manquèrent geler. « A Cracovie, raconte Heller, on conseilla à mon père de se pourvoir de pelisses de fourrure, mais il ne crut pas devoir le faire, afin de m'accoutumer à supporter le froid... Arrivé à Varsovie, je tombai malade. » Neuf années passèrent ainsi, années de fatigue, d'épuisement physique et moral. « Triste carrière, écrit Heller, que celle d'un exécutant parcourant l'Europe avec quelques morceaux de concert et de misérables chiffons de papier qui attestent ses succès, la conviction dans l'âme qu'il est engagé dans une mauvaise voie, et qu'il finira par y tomber, haletant, couvert de sueur et de boue. » Stephen Heller approchait cependant du terme de ce périlleux voyage. Ce fut à Augsbourg qu'il trouva le calme, le repos, et presque le bonheur.

Le succès d'un concert décida de tout; des personnes hautement placées — comme le comte Fugger — le prirent en affection, et décidèrent son père à le laisser séjourner dans leur ville ; il y donnerait des leçons, des concerts, lorsque son état de santé le lui permettrait. Son père le quitta à regrets. L'affreuse vie de virtuose nomade était finie pour Stephen Heller ; une autre commençait, aisée et douce, où s'épanouit enfin sa nature calme, rêveuse, tranquille et méditative, où se développèrent les germes de talent que son

métier n'avait pu encore étouffer. Un musicien réfugié à Augsbourg, le Français Chélard[1], initia le jeune artiste aux études d'harmonie et de composition. Les savants et les écrivains qui rédigeaient la *Gazette Universelle d'Augsbourg* l'admirent dans leur groupe, et c'est dans leur intimité qu'il devint véritablement grand musicien. Lorsque Chopin s'intéressait à un élève, il lui demandait : « Que lisez-vous? » Car une instruction générale aussi complète que possible est nécessaire à l'artiste quel qu'il soit, musicien ou peintre. L'artiste ayant à exprimer la vie, c'est-à-dire tout, devrait aussi tout savoir : qui ne sait rien n'exprime rien. A Augsbourg, Stephen Heller lut beaucoup, tout en étudiant beaucoup de musique ; en même temps que Mozart et Beethoven, Shakespeare, Calderon, Gœthe, Jean-Paul lui apparurent : tous les penchants de

1. Singulier personnage que ce Chélard, fils d'un clarinettiste de l'Opéra, né à Paris en 1789, mort à Weimar le 12 février 1861. Prix de Rome en 1812, il étudia à Naples avec Paesiello, il fut ensuite violon à l'Opéra, et éditeur de musique, ruiné par la Révolution de 1830. Il composa quelques opéras, — dont *Macbeth* sur un livret de Rouget de Lisle, — tour à tour sifflés à Paris et applaudis à Munich. L'échec de Paris le faisait partir pour l'Allemagne, d'où son succès le ramenait à Paris. Ce jeu de va-et-vient se renouvela trois ou quatre fois. A la fin, Chélard prit le sage parti de ne plus s'exposer aux sifflets de ses compatriotes et de vivre en Allemagne où il était très apprécié. Envoyé à Londres pour y diriger l'Opéra allemand, il fit faillite en moins d'un an, et ce nouvel insuccès l'ancra de plus en plus dans sa patrie d'adoption. Il fut chef d'orchestre de la cour à Weimar de 1836 à 1850, concurremment avec Liszt pendant quelques années.

son âme l'attiraient invinciblement vers eux; il se plongea tout entier dans la fantaisie, le fantastique, et dans tout ce que la poésie germanique a de rêveur, de fugitif et de nuageux.

La transition fut trop brusque entre la vie errante qu'il venait de vivre sous la dure discipline paternelle et la vie de joies intellectuelles, d'enthousiasmes juvéniles qu'il passait en compagnie de tous ces demi-dieux. Le caprice devint la seule règle de sa vie; il abandonna peu à peu sa clientèle d'élèves, négligea ses devoirs de société, se livra en entier à la rêverie et au farniente, qui lui paraissaient le comble du bonheur. « Cet état très naturel pour le millionnaire, raconte E. de Froberville, offrait des inconvénients graves pour l'artiste qui n'avait pas encore d'éditeurs. Heller le sentit bien. Il y eut lutte intestine; les tiraillements de sa conscience l'avertirent qu'il fallait pour vivre autre chose qu'une nourriture poétique. Mais il n'était plus temps de changer de conduite. Gœthe, les cigares, Jean-Paul et l'indépendance avaient jeté de trop profondes racines dans son cœur; il prit le parti de mépriser les élèves qui se plaignaient de ses absences réitérées, de vivre sans voir d'autres personnes que celles qui lui plaisaient, de rompre enfin les derniers liens qui l'attachaient aux besoins matériels. »

Stephen Heller travaillait beaucoup cependant, et composait sans relâche. Schumann, qui était un peu son frère — son grand frère — de caractère et de talent, s'était enthousiasmé pour les œuvres manuscrites qu'il envoyait. Il les fit éditer à Leipzig et leur consacra dans ses *Neue Zeitschrift für Musik* les articles les plus chaleureux. Cet hommage répété par plusieurs journaux d'Allemagne grisa le jeune poète. « Il faut que Paris, œil et cerveau du monde, le connaisse et consacre sa réputation, Augsbourg lui pèse ; Paris l'attend. Rien ne l'arrête. Il part, il est parti. » C'est ainsi qu'en 1838, Stephen Heller, riche de talent, de rêve et d'espérance, mais aussi mal taillé pour la lutte que le fut jamais jeune musicien-poète de vingt-quatre ans, quitta Augsbourg et les chers souvenirs qui l'attachaient à cette ville, pour venir affronter Paris.

Tous les désappointements, les désillusions, les déboires de sa première année parisienne sont consignés dans les petits cahiers de souvenirs, que, chaque soir, le pauvre Allemand, timide et effrayé, écrivait, le cœur gros, dans sa petite chambre obscure et froide de la cité Bergère. La multiplicité de ses occupations, de ses démarches et même de ses sensations l'obligea d'interrompre bientôt ce petit travail quotidien, qui était une habitude

d'enfance. C'est dommage. Ce journal d'un artiste en 1840 serait aujourd'hui d'un intérêt capital. Une série de chutes humiliantes et douloureuses éteignit pendant quelque temps la chaleur délicate et expansive qui faisait le fond du caractère de Stephen Heller. Il appartenait à cette classe d'âmes généreuses qui s'affligent de la perte d'une illusion, comme d'autres pleurent la mort d'un parent ou d'un ami. Plus d'un an s'écoula ainsi. Heller, découragé, pensait à repartir pour sa bourgeoise mais hospitalière Allemagne, lorsque quelques artistes s'intéressèrent à lui, et surent y intéresser la presse. Le 5 janvier 1840, la *Revue et Gazette musicale*, que Fétis avait fondée, publiait un article des plus élogieux, signé Maurice Bourges, sur *Quinze mélodies de Schubert, transcrites par St. Heller* (op. 33-34). Quelques mois après, nouvel article sur des *Caprices*, et successivement analyse de toutes les productions nouvelles du jeune musicien. C'était un commencement de notoriété. Lui-même prenait bientôt place parmi les rédacteurs de la célèbre revue, et le 27 décembre 1840, publiait son premier article : un éloge chaleureux et sincère d'une *Transcription pour le piano d'un air russe de Naroff*, par Henselt. C'était agir en bon confrère, sans fiel et sans rancune. Stephen Heller ne fut pas payé de retour. Il

n'avait d'ailleurs aucune des dispositions qui, plus que le talent, contribuent au succès. L'appui de la *Gazette musicale* ne lui manqua cependant jamais : ce n'était malheureusement pas grand'chose. Ses premières œuvres, notamment le *Scherzo* (op. 8), jouées par le pianiste Hallé dans un concert de musique de chambre, séduisirent quelques artistes ; mais le gros public ne comprit pas tout ce que lui apportait de fraîcheur et de santé ce jeune étranger, ce poète enivré de la senteur des bois et de la solitude des champs. Il est nécessaire pour expliquer cette indifférence, ou mieux cette hostilité, de rappeler l'état dans lequel était, en 1840, la musique de piano.

Liszt et Chopin étaient, il est vrai, dans tout l'éclat de leur réputation et de leur gloire; mais ces deux éblouissants météores brillaient trop haut dans le ciel artistique pour que le gros public levât aisément les yeux jusqu'à eux. Leurs aventures retentissantes les avaient mis en quelque sorte en dehors du commun des artistes; ils apparaissaient, même en ce temps, comme des héros d'un autre âge. Ils étaient, d'ailleurs, presque retirés du courant musical parisien : en 1840, Chopin déjà malade, se tenait confiné dans le petit cénacle du square d'Orléans, et ne se produisait plus que très rarement en public. Liszt n'était plus

en France, et se promenait triomphalement à travers l'Europe, avant de se fixer à Weimar. Enfin, chez tous les deux, le prestigieux virtuose avait, peut-être aussi, fait oublier le compositeur génial. Lorsqu'on parcourt les journaux et les revues du temps, on est frappé de ce fait, qu'il est très rarement — autant dire jamais — question des compositions de Chopin et de Liszt. Si l'on parle du premier, c'est seulement pour vanter son art merveilleux de conduire et de moduler le son, sa manière expressive et mélancolique de le nuancer, son toucher souple et moelleux, les effets de fluidité vaporeuse dont il a seul le secret. Liszt est encore moins bien partagé; car, si les critiques éclatent en admiration passionnée devant son jeu inouï, surhumain, unique, devant la formidable patte de lion qu'il abat sur le clavier, ils ne parlent de ses œuvres que pour les blâmer, les trouver excentriques et peu musicales. En 1840, les vrais rois de la musique de piano étaient Thalberg, Kalkbrenner, leurs élèves et leurs imitateurs. A cette époque-là, on avait du renom pour avoir signé de son nom un certain nombre de notes plus ou moins barrées, nulles peut-être, mais d'une exécution difficile. L'engouement du public était énorme pour des morceaux comme l'*Ajax*, de Kalkbrenner, ou la *Sérénade érotique* « *pour la*

main gauche seule » (!!!) de Willmers. « De ces maladies du piano, la fantaisie à la Thalberg est devenue endémique », constate W. de Lenz. Rien d'ailleurs n'est amusant comme l'ironie rageuse de l'auteur de *Beethoven et ses trois styles*, lorsqu'il parle de ces musiciens abhorrés. « Un *mineur* de Thalberg ressemble à un saule pleureur du jardin Mabille... Jamais nous n'avons entendu jouer à Thalberg une note de bonne musique; invariablement il se contentait de *macadamiser* irréprochablement sur son piano ce que les affiches appelaient la sienne[1]. » « Kalkbrenner, que nous avons nommé comme on nomme une maladie, sans en nommer les variétés, est l'auteur de l'*effusio musica*, du *Rêve* du *Fou*, scène dramatique pour piano, dans laquelle un jeune artiste trompé dans ses premières affections du cœur — texte Kalkbrenner — exhale à son piano un élégant désespoir en triples et quadruples croches, alternant ingénieusement entre la dominante et la tonique. Il existe un « Traité du prélude », de Kalkbrenner, « à l'usage des pianistes ». En musique même, il n'y a qu'une vérité. Il est ingénieux d'avoir inventé une harmonie à l'usage des pianistes. Que n'entreprendront pas les pianistes, une fois que Kalkbrenner leur aura appris à préluder! Un prélude, ne pouvant

1. W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, t. I, p. 11.

se passer d'une idée, est ou une composition, ou rien du tout... Restait le prélude-Kalkbrenner que les honneurs du brevet sans garantie du gouvernement français attendent peut-être[1]. » Ce brevet, certes, n'aurait pas été inutile, si le malheureux Kalkbrenner avait voulu se réserver les bénéfices de son invention. Les innombrables pianistes du temps s'acharnaient à le piller ; le mauvais goût devenait général et n'épargnait même pas les mieux doués.

Au milieu de cette fausse sensibilité, de ce clinquant, de ce bruit de mauvais aloi, la musique d'Heller arrivait comme une bouffée d'air pur chargée d'odeurs printanières, dans une chambre pleine de miasmes empestés. Elle était l'émanation d'une nature saine, d'une inspiration franche, loyale, exempte de mièvrerie et de préciosité, d'un tempérament sobre, puissant, craignant l'emphase et pouvant se passer de la déclamation. Mais les souffles frais et purs font peur aux malades engourdis dans la torpeur tiède de leur air non renouvelé. Stephen Heller ne fut pas compris. La *Gazette musicale* elle-même, semblable à un grave savant à lunettes qui dissèque consciencieusement l'aile diaprée d'un papillon cloué sur une épingle, analyse, avec d'ailleurs une bonne volonté

1. W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, t. I. p. 137.

évidente, l'apparence extérieure de ces œuvres, dont elle ne peut pénétrer la vie intime, pleine de poésie, de rêve et de fantaisie. A propos de *Six caprices sur la romance du Shérif*, elle constate avec surprise des différences notables entre la façon dont Heller les a traités, et la « variation » à la Thalberg, la variation type qui sévissait cette année-là. « Ils essaient de faire schisme! » Sa stupéfaction augmente, lorsqu'elle s'aperçoit que « leur brièveté, l'unité de caractère franchement établie dans chacun d'eux, ne les rattache pas non plus au type caprice ». Qu'a donc voulu faire Stephen Heller? « Une fusion des deux genres, un milieu transitoire qui participe de l'une et de l'autre nature... Pensée digne d'éloges comme tout ce qui aspire au progrès rationnel!... Mais cette forme renferme-t-elle en elle-même assez d'éléments féconds pour survivre à une réalisation isolée, pour passer à l'état de type, pour faire école? » Et gravement, elle ajourne sa conclusion, espérant que Stephen Heller ne se bornera pas à ce seul morceau dans le genre qu'il vient d'essayer. « Il faut qu'il en arrête les bases constitutives; ce n'est qu'après ces données plus claires, plus précises, qu'il sera permis d'asseoir un jugement définitif sur la forme proposée[1]. »

1. *La Revue et Gazette musicale*, 31 mai 1840.

Stephen Heller ne se laissa pas décourager par cette incompréhension énorme; il abandonna seulement les juvéniles rêves de gloire qui l'avaient conduit d'Augsbourg à Paris, et ne travailla plus que pour lui — et pour l'avenir. Sa vie à Paris fut une vie de travail austère, consciencieux, sans aucun sacrifice aux goûts du jour. Bienveillant et affable envers les jeunes artistes, il fuyait le monde et ne se plaisait que dans la solitude ou dans la société d'amis intimes. Mais les plus grands artistes du temps étaient fiers de porter ce titre : et l'amitié de musiciens comme Berlioz, Liszt, Bizet, Zimmermann, A. Marmontel, Saint-Saëns, Planté... etc., pouvait à juste titre le consoler de tout. J'ai sous les yeux son portrait peint par Ricard à cette époque[1] ; c'est un grand et mince jeune homme, dont la chevelure châtain brun, abondante et soyeuse, un peu frisée, encadre admirablement le vaste développement des tempes; les traits sont réguliers, distingués, d'un dessin large et puissant; le front est découvert, le nez fin, la bouche souriante; la grande beauté de la physionomie, ce sont les yeux, un peu saillants, mais au regard profond, étrange, un peu estompé dans une lueur rêveuse et mélancolique, où passe un rayon douce-

1. Collection A. Marmontel.

ment moqueur... Pendant quarante-huit ans, il resta dans la tour d'ivoire, où il semble que maintenant encore soit enfermé son souvenir, et ses ouvrages sont la seule histoire de sa vie. Il vieillit ainsi, méconnu, inconnu plutôt; les honneurs, les faveurs — que d'ailleurs il ne brigua jamais — allaient à ses amis, et l'oubliaient toujours. Mais il ne songeait pas à s'en plaindre, si ceux-ci s'en indignaient. Les tristes et dernières années de sa vie de célibataire sédentaire furent assombries par la maladie, la cécité, et, hélas! par l'indigence. Il mourut le 13 janvier 1888, et l'on parla aussi peu de sa mort que l'on avait parlé de ses œuvres et de sa vie.

Celui qui venait de mourir était pourtant un des grands musiciens de l'époque; c'était le frère de Chopin en poésie musicale, et le proche parent de Mozart, de Weber, de Mendelssohn et de Schumann par la nature des idées, l'art parfait de l'exposition, et la science des détails.

*
* *

Stephen Heller n'a jamais écrit que pour le piano; car il est inutile de mentionner trois essais d'ouvertures — peu réussis — pour une pastorale, un drame, et un opéra-comique. Son œuvre comprend plus de 150 numéros. Il faut mettre à part

quelques compositions faciles ou instructives, quelques morceaux de salon écrits sur commande dans les premiers temps de son séjour à Paris : toutes les autres pièces de cette longue série sont autant de poèmes exquis et sobres, empreints de pure et sincère poésie. Ce qui frappe tout d'abord chez eux, c'est leur originalité absolue. Heller, comme Mendelssohn, Chopin, Schumann, a véritablement créé quelque chose de nouveau.

Deux noms serviraient à désigner cette création nouvelle, s'ils n'avaient pas été banalisés et rendus odieux par tous les sous-Thalberg, et sous-Kalkbrenner de l'époque : ce sont le *Caprice* et la *Fantaisie*. Heller, « la fantaisie faite homme », selon l'expression d'E. de Froberville, a noté les impressions passagères et fugitives, les idées gaies, rêveuses ou mélancoliques qui venaient, d'une aile légère et tourbillonnante, effleurer son âme d'artiste. Cette notation est toujours courte, incisive, spontanée, diverse et poétique. Ce n'est pas de l'impressionnisme au sens moderne du mot. Jamais, ou presque jamais, d'intentions pittoresques ou descriptives. C'est la transposition en beauté, en harmonie, en intimité, de circonstances objectives; ce sont des « moments musicaux » pendant lesquels la nature extérieure se confond d'une façon profonde avec l'âme d'un musicien. L'idée est d'un charme péné-

trant et délicat, bien individuel; quelquefois il y passe seulement, comme un parfum subtil, l'écho discret des maîtres préférés : Weber, Schumann et Chopin. Mais cela est rare : l'originalité et la variété sont infinies dans ces brefs petits chefs-d'œuvre. Une seule chose les apparente, en dehors de leur poésie intime et douce, c'est la solidité du style. Jamais fermeté classique ne s'unit à plus de fantaisie. Ce rare et heureux accord entre deux qualités souvent si dissemblables, tient à l'étude assidue qu'Heller fit des grands maîtres anciens et modernes, à ses habitudes de méditation profonde et de puissante concentration; elle a peut-être aussi sa cause secrète dans la sorte d'équilibre qui s'établit toujours entre la raison et le caprice dans la vie d'un musicien, aux heures les plus décisives de son existence, et ces heures Heller les connût d'abord à Pesth, lorsque la stricte et rigide discipline paternelle venait régulariser, pour ainsi dire, les évasions de l'esprit de l'enfant vers un au-delà mystérieux et charmeur; — ensuite à Augsbourg, lorsque Mozart et Beethoven, la grandeur suprême, la clarté, l'ordre jusque dans la passion, furent révélés au jeune homme en même temps que Shakespeare, Jean-Paul et les autres, le fantastique et la poésie. Quoi qu'il en soit, la plupart de ces courts poèmes sont de véritables

chefs-d'œuvre de sentiments variés, et de caracères différents; et l'on comprend l'embarras du pédant critique de la *Gazette musicale*, désireux d' « asseoir un jugement » sur toutes ces merveilles légères et fugaces, sur toutes ces mouvantes féeries : vibrations sonores où toutes les cordes de l'âme donnent leur note tendre, mélancolique, émue; décor profond où passe le monde fantastique des esprits; évocation de cette horreur mystérieuse, de ces sensations indéfinissables pour lesquelles notre langue n'a pas de nom. Grâce, énergie, douceur, calme, désespoir, toutes les fièvres du cœur, toutes les antithèses de la passion, tous les tons qui constituent la gamme immense de nos sensations, trouvent leur écho rapide ou prolongé dans ces œuvres saisissantes, dont l'inspiration ne s'égare jamais, et se domine elle-même à d'incomparables hauteurs. Les *Promenades d'un solitaire*, *Dans les bois* et surtout les adorables *Nuits blanches*, avec leur épigraphe : *Blumen, Fruchten, und Dornenstücke* (des fleurs, des fruits des épines) sont des recueils délicieux.

Il est un autre genre auquel Heller, en même temps que Chopin, a contribué à donner sa forme définitive : c'est le *scherzo*. Comme Beethoven s'était emparé pour le transformer en scherzo, du menuet du quatuor et de la symphonie, Heller et

Chopin s'emparèrent du *scherzo* de Beethoven, et en firent une œuvre étendue, pleine de vie et d'animation. C'est la fougue de l'art, le trop-plein des idées, dans lequel cependant les règles et la méthode sont toujours respectées. Les *scherzi* de Heller (op. 7, 8, 27, 108) et tout particulièrement celui qui est dédié à Liszt (op. 57) sont des œuvres d'une très grande valeur et d'un type très original.

Heller a traité le genre « paraphrase », si fort à la mode à son époque, de la façon la plus sincère et la plus musicale qui soit; au lieu de broder de traits plus ou moins brillants, de défigurer plus ou moins ingénieusement, la phrase musicale choisie comme thème, il s'en assimile profondément l'esprit et le caractère. Il se met en quelque sorte à la place de l'auteur de la mélodie originale. et la développe comme ce dernier l'aurait pu faire, et quelquefois bien mieux. Ce développement est d'une largeur incomparable; ce n'est point ce développement didactique, pesant, monotone, dont on prévoit la marche et la terminaison vulgaires, mais celui qui jaillit, naturellement et comme de lui-même, des entrailles du sujet, celui que l'imagination accompagne sans cesse, et qui donne à la pensée cent aspects divers, sans lui enlever cependant son caractère primitif. L'on ne trouve pas, dans tout le cours du morceau, une

seule pensée qui ne soit déduite du sujet, et n'apparaisse comme sa conséquence logique. C'est une race belle et nombreuse dont tous les membres, bien distincts, portent au front l'empreinte indélébile de leur origine et le signe de leur fraternité. Ce n'est pas un pastiche cependant; Heller ne perd rien de son originalité. Le plus bel exemple de ces paraphrases, ce sont les *Grandes études sur le Freyschütz* (op. 127), dans lesquelles on ne sait où Heller commence et où Weber finit.

Autant que dans ses plus délicieuses fantaisies, la personnalité du compositeur éclate dans les trois grandes sonates, surtout dans la troisième, en *ut* (op. 88); ce sont des œuvres magistrales où l'on ne peut saisir une seule défaillance d'inspiration, ni dans l'ensemble, ni dans les détails; elles appartiennent entièrement par la nature des idées, les rythmes et la contexture des traits au style personnel de Stephen Heller. Ses nombreux recueils d'*Études* et de *Préludes* ont leur place à part dans l'enseignement; ce sont des merveilles de pensée et de style; la pensée mélodique, la grâce s'y unissent exquisement au développement du mécanisme de l'instrument dans ce qu'il a de plus riche; le charme personnel de toute sa musique, son individualité vivace les garantissent de la sécheresse scolastique et de la forme vulgaire et plate.

Je ne peux que citer rapidement les *Valses*, *Tarentelles*, *Impromptus*, *Arabesques*, *Feuillets d'album*... mais je veux finir cette rapide énumération de tant d'œuvres exquises par la perle peut-être de cette collection : le délicieux recueil de *12 Laendlers et Valses* (op. 97) où s'épanouissent adorablement dans la grâce souriante, toutes les qualités du talent d'Heller : la fraîcheur, la poésie, l'émotion, la tendresse; la vie intime et méditative de son âme charmante y a exhalé ses souffles les plus purs[1].

Il est incontestable qu'Heller a exercé une immense influence sur la musique de piano moderne; il lui a rendu la sobriété, le naturel, la franchise, alors que les virtuoses la perdaient dans un assourdissant et stérile fouillis. La musique d'Heller n'est pas la musique d'un virtuose; on pourrait même dire qu'elle n'est pas de la musique de piano. Elle semble pensée pour l'orchestre, et en laisse deviner le timbre et le coloris. C'est en cela surtout qu'elle diffère de la musique de Chopin, si purement — mais si génialement — pianistique. Heller a des rythmes à lui, nets et francs; une façon toute personnelle d'encadrer la phrase musicale

1. Le talent de Stephen Heller ne porte nullement le cachet hongrois. Heller tint cependant à figurer — et encore avec un morceau hongroisant — dans un album des compositeurs hongrois, publié en 1885, par la maison Roszavolgyi, à Budapest. (A. de Bertha, *Mercure musical* du 1er janvier 1907.)

avec des traits ingénieux, sobres, brillants ou légers. Ses harmonies sont irréprochables jusque dans leurs recherches les plus grandes. Heller n'atteint pas l'intensité d'expression passionnée, ni l'audace de facture de Schumann; il s'élève en revanche au-dessus de Mendelssohn par la distinction, l'originalité et la caractéristique des idées.

Tel est Stephen Heller, une des plus belles et des plus sympathiques figures musicales du XIXe siècle; son œuvre ne peut disparaître sous l'oubli momentané; sa solidité, sa profondeur la soutiennent. Elle renaîtra un jour, lumineuse et fraîche, douce et tendre, et toute souriante d'une grâce mozartienne.

1907.

II

BRUCKNER

A. Bruckner est, aujourd'hui, pour l'Allemagne, le « symphoniste de l'avenir », il entre dans la gloire. Ce revirement s'est produit dans des conditions si singulières, si paradoxales, que, pour en saisir toute la saveur, il est nécessaire de donner sur la vie et l'œuvre du maître quelques brèves indications.

Anton Bruckner, né à Ansfelden, en 1824, est le seul, parmi les grands musiciens, qui soit presque

entièrement autodidacte. Son père, pauvre maître d'école d'un village de la Haute-Autriche, lui enseigna tout ce qu'il savait de musique, — pas grand'chose : les rudiments; — jusqu'à l'âge de trente-trois ans, Bruckner n'eut pour ainsi dire pas d'autre maître. Ces trente-trois premières années de sa vie furent misérables et difficiles. Recueilli par charité, il fut successivement enfant de chœur, maître d'études suppléant, organiste provisoire au chapitre de Saint-Florian; sans se laisser décourager par ces débuts pénibles, Bruckner travaillait sans relâche. Enfin, en 1856, il passa un brillant concours, et fut nommé, peu de temps après, organiste à la cathédrale de Linz. Cette situation, sinon lucrative, du moins indépendante, lui permit de se rendre de temps en temps à Vienne, pour travailler le contrepoint avec Sechter et la composition avec O. Kitzler. Quelques années plus tard, à la mort de Sechter, la recommandation d'amis dévoués le fit nommer organiste de la chapelle de la cour à Vienne, puis professeur de composition, d'orgue et de contrepoint au Conservatoire de cette ville. Il conserva ces fonctions jusqu'à sa mort qui survint en 1896; il avait composé, outre un quintette à cordes, une cantate pour chœur d'hommes, trois messes et des morceaux de musique religieuse, neuf grandes symphonies.

Voilà bien, n'est-il pas vrai, la vie la moins romanesque et la moins agitée, la plus sereine et la plus paisible qui soit; c'est un peu la vie de César Franck chez nous, vie noble et digne, vie pieuse et mystique, partagée entre la tribune de l'orgue, et la chambre où le maître enseignait ses élèves, selon son cœur. Bruckner et Franck furent les hommes de cette vie; leur modestie et leur bonté sont pareilles, de même que leur esprit et que leur cœur. La persécution ne s'attacha pas à Franck comme à Bruckner; mais il est probable que le « Pater seraphicus » l'eût supportée comme « le bon vieil Anton », avec douceur et simplicité. Car la vie de Bruckner ne fut paisible qu'à la surface; Bruckner fut persécuté, littéralement persécuté, et cela, depuis le jour où il arriva pour la première fois à faire jouer une œuvre de lui; c'était en 1884, le musicien avait soixante ans, et c'était déjà sa *Septième Symphonie!* La guerre commença aussitôt.

Les rares ouvrages français qui consacrent à Bruckner une notice biographique toujours très courte, disent simplement : « Il fut très discuté; dans l'Allemagne du sud, on l'opposa à Brahms, apprécié surtout dans l'Allemagne du nord. » Cela n'est exact qu'en apparence; en tout cas, c'est insuffisant. Il est certain qu'on l'opposa

à Brahms, ou plutôt que Brahms lui fut opposé; mais il ne faudrait pas croire que la persécution musicale dirigée contre Bruckner, soit née d'une lutte de l'esprit musical allemand contre l'esprit musical autrichien : elle est uniquement née d'une lutte nationaliste et religieuse. Bruckner était ardent catholique, et bon allemand, mais pas allemand dans le sens prussien, dans le sens « Los von Rom », allemand autrichien et ultramontain. Après le bon Dieu, auquel il dédia sa *Neuvième Symphonie* (*dem lieben Gott*), le vieil organiste ne tenait à rien tant qu'à son Autriche. Ses opinions étaient trop connues et trop nettes; il ne les avait pas affichées, mais sa vie franche, si « transparente », les avait démontrées : toute la bande juive, protestante, universitaire, libre penseuse de Berlin, se dressa immédiatement contre lui... L'art qui n'a pas de patrie, devrait encore moins avoir de parti; en France, les antipathies musicales sont — ou ont été — quelquefois aussi dictées par des motifs tout à fait étrangers à l'art, cela est très regrettable; mais chez nous, au moins, ces antipathies n'ont jamais dégénéré en lutte, encore moins en persécution, marquée surtout de ce cachet de férocité et de haine qui a caractérisé la cabale menée contre Bruckner. Ce fut Hanslick, haineux porte-parole de Brahms et de son clan judéo-alle-

mand qui mena la chasse; il y mit un acharnement incroyable, et fut réellement le bourreau de l'humble compositeur. Il ne discutait pas, il injuriait; il ne critiquait pas seulement les œuvres, il insultait leur auteur : il trouvait ainsi de plus nombreuses occasions d'assommer son adversaire, car l'animosité du prince des critiques contre le musicien, ayant effrayé les chefs d'orchestre, on ne jouait guère la musique de Bruckner. « Il ne s'est peut-être pas entendu dix fois à l'orchestre », dit W. Ritter. Cette lutte discourtoise manquait d'autant plus de générosité et de noblesse, que Bruckner était lui-même d'une modestie et d'une délicatesse extrêmes. Bafoué, vilipendé, il demeurait sans défense, un bon sourire aux lèvres, un peu triste cependant. Il croyait si peu à la méchanceté de ses adversaires, qu'il ne mit jamais en doute leur bonne foi; il finit une fois par se persuader que leurs attaques étaient justifiées, et, modestement, il brûla une dixième symphonie qu'il venait d'écrire, se croyant sincèrement un imbécile en musique; on le lui avait reproché si souvent. Il en souffrait d'ailleurs, moins dans son orgueil que dans sa dignité. Un jour, après l'audition d'une de ses symphonies à Vienne, Bruckner fut reçu en audience privée par l'empereur; celui-ci, qui estimait le caractère de l'homme autant que le génie de l'artiste, lui

demanda : « Que puis-je faire pour vous? » Le bon Bruckner ne trouva d'abord rien à répondre; mais se souvenant qu'Hanslick venait de faire sur lui un article encore plus violent que d'habitude, dans lequel il était dit qu'une salle de concert avait été souillée par sa musique, il formula seulement ce vœu charmant : « Sire, obtenez que M. Hanslick, lorsqu'il parle de moi, soit un peu plus objectif[1]. »

1. « Une lettre est une âme », dit quelque part Balzac. Voici une lettre de Bruckner à Félix Mottl, l'illustre Kapellmeister. Si l'on songe que Brückner avait plus de soixante ans lorsqu'il l'écrivit, on sera surpris de son caractère candidement juvénile et de la naïveté de l'enthousiasme qui s'en dégage. Il s'agit de la *Septième Symphonie, en mi majeur*, celle qu'Hanslick avait surnommée « trémolo-symphonie », comme il avait baptisé « pizzicato-symphonie », la *Cinquième en si bémol*, la plus belle peut-être, la plus haute, la plus *brucknérienne*; pour déprécier ces œuvres et empêcher qu'on les prît au sérieux. L'*adagio en ut dièze mineur*, dont il va être question, est une sorte de marche funèbre à la mémoire de Wagner. (Encore un grief du parti Brahms contre Brückner, cette admiration pour l'auteur de Parsifal!) Voici la lettre :

« Cher vieil ami, cher jeune ami! Noble Kapellmeister de la Cour! Ce doit être le bon Bruckner, vas-tu dire; bien deviné, c'est justement lui. Ecoute : le professeur Riedel de Leipzig, m'a demandé si je voulais consentir à laisser exécuter au festival de l'Association des musiciens allemands, qui doit avoir lieu le 30 mai, à Carlsruhe, l'*adagio* de la *Septième Symphonie*. Liszt et Standhartner m'y engagent. Tu es, dans cette circonstance, le personnage principal.

« 1° L'orchestre n'est-il pas trop mal disposé pour moi? 2° As-tu les nouveaux tubas, les mêmes qui ont servi dans les *Niebelungen*, ou si tu ne les as pas, peux-tu te les procurer? 3° Voudras-tu, comme l'ont fait MM. Lévi et Nikisch, consacrer ton *moi* artistique tout entier pour ton vieux maître qui t'a toujours tenu en grande affection, et étudier et diriger cet *adagio* avec les tubas et la musique funèbre pour le compositeur défunt, comme s'il s'agissait de ton propre ouvrage? Si mon cher Mottl me promet cela et m'en donne sa parole d'honneur, alors, hourrah! hourrah!

A la mort de Bruckner, et surtout à celle de Hanslick, la lutte cessa d'exister. Les élèves du maître, Lœwe, Gollerich, etc., peu à peu firent entendre cette musique si longtemps méprisée. Linz fut le berceau de ce culte nouveau. Un festival Bruckner y fut organisé en 1902; en 1904, la même ville vota une rente, destinée à subvenir aux frais d'exécution des œuvres de Bruckner, par la société musicale de Linz, pendant une période de vingt années. Ce revirement fit rentrer en eux-mêmes les anciens adversaires du maître défunt. Les chefs d'orchestre du nord, qui avaient aboyé contre lui à la suite de Hanslick, tentèrent de s'annexer le vieux compositeur; bonnes âmes, ils se hâtèrent de passer l'éponge sur les querelles d'autrefois, et aujourd'hui, le mot est donné : par tous les moyens, on veut arracher Bruckner, comme on l'a fait de Beethoven, à toute religion de forme définie, en particulier à celle pour laquelle il souffrit la persécution; et oubliant ou ignorant qu'il faut, pour interpréter exactement sa musique, comprendre, sinon partager son sens catholique, le

hourrah! tout va bien, et je puis faire envoyer les parties. Les 4 tubas sont très essentiels, et aussi le tuba contre-basse. Je pense que nous serons contents tous les deux. Ma détermination repose en ce moment dans tes mains. Sois salué de tout cœur, et embrassé par celui qui te tient en la plus haute estime et reste ton

« A. BRUCKNER. »

Vienne, le 17 avril 1885.

parti judéo-allemand s'est approprié l'admirable et déconcertant bonhomme. Dans quelques années, il sera persuadé qu'il l'a découvert et soutenu toute sa vie. C'est toujours amusant.

Quoi qu'il en soit, Bruckner mort conquiert aujourd'hui l'Allemagne, et par un juste retour des choses d'ici-bas, prend la place de Brahms dans la fameuse trinité des B. Et mieux on le connaît, plus on voit clairement qu'il était inutile de recourir à des griefs politiques ou religieux pour l'opposer au musicien de Hambourg. Brahms, classique de seconde main, a continué Beethoven, comme une photographie sèche et précise continue un paysage plein de vie. Privé de toute émotion intérieure, il prétend néanmoins à la profondeur; mais c'est par le moyen de cette « complication pâteuse et vaine, qui n'est qu'une forme difficile de la facilité » ; et il se perd dans une nuageuse emphase, dans une sentimentalité fade, dans une lourde redondance où sombrent les substantielles qualités de la musique allemande d'autrefois. Bruckner, tout débordant d'une noble sensibilité, a dépouillé l'appareil extérieur et personnel de la tradition classique; mais, quoique libéré, il en reste le fils. Il n'a pas pris comme Wagner « le torrent de la symphonie pour le jeter dans le lit du poème dramatique » ; il a laissé dans son lit le torrent symphonique, mais il l'a for-

midablement élargi. Extérieurement d'abord. Les symphonies de Bruckner sont la première indication ou le premier exemple de cet art gigantesque, anormal, de ce style « kolossal » qui sévit aujourd'hui en Allemagne, favorisé par un dédain du temps, de la mesure et du goût, si bien congénital à la race, qu'un esprit sacrilège pourrait en relever des traces dans le grand J.-S. Bach lui-même. Assurément, Bruckner a été dépassé, et les musiciens allemands d'aujourd'hui, Gustav Mahler par exemple, écrivent des symphonies ou des poèmes symphoniques dont les dimensions sont beaucoup plus considérables ; certaines symphonies récentes ont une durée qui dépasse deux heures, et leur orchestration comprend tellement d'instruments de familles différentes que le format de leur partition d'orchestre doit ressembler à celui du grand livre de la dette publique.

Tout en étant moins démesurées, les *Symphonies* de Bruckner n'en ont pas moins une longueur respectable; plusieurs d'entre elles, la *Cinquième*, la *Huitième* et la *Neuvième*, surtout si l'on fait suivre cette dernière de l'immense *Te Deum* qui en est la conclusion chorale rêvée par le compositeur, méritent de remplir un concert tout entier. C'est là d'ailleurs, d'après William Ritter, brucknérien fervent, la vraie façon de les faire entendre, et

c'est ainsi que les donnent en Allemagne les chefs d'orchestre qui sont entrés le plus profondément dans leur absolue compréhension. Les *Symphonies* de Bruckner ont en général la forme classique; la *Neuvième* est inachevée, et Bruckner exprima dans son testament le désir que son *Te Deum* en formât la quatrième partie; mais toutes les autres possèdent les quatre parties traditionnelles qui se succèdent dans l'ordre habituel. Le premier mouvement de la *Cinquième*, suivant un exemple donné par Beethoven dans un de ses derniers *quatuors*, est formé par un *adagio* alternant avec un *allegro*. C'est la seule exception; toutes les autres symphonies suivent, à peu de chose près, la division ordinaire. En revanche, le développement brise, à chaque instant, les étroites règles classiques; les idées de Bruckner sont trop frémissantes de vie : elles échappent sans cesse au frein de la tonalité, et le musicien n'a plus l'air de suivre que sa fantaisie; sa richesse d'invention est extraordinaire, et souvent, il ne sait pas la modérer; ses idées mélodiques, qui ont une tournure quelque peu wagnérienne, sont d'une belle ampleur passionnément religieuse : « On pense à du Wagner, dit W. Ritter, à toute la passion de Wagner, déversée dans les interminables frises pompeuses des rubriques de Haendel. » Mais leur longueur est

telle qu'on ne sait le plus souvent où finit le thème, où commence le développement. Tout cela, fantaisie du développement, luxuriante abondance des épisodes, longueur exagérée des thèmes, déconcerte et donne parfois une impression d'incohérence, d'illogisme, de gaucherie et de vide même ; parfois aussi, et le plus fréquemment, l'impression du génie tout puissant, et vainqueur souvent des règles étroites qui cherchent à le brider.

Les *Allegros* sont admirables, soit qu'ils mettent aux prises comme celui de la *Huitième Symphonie* un thème chevaleresque, héroïque et fier, avec plusieurs thèmes de fatalité, de douleur et de mort ; soit qu'ils chantent, enfiévrés de passion religieuse, le tragique combat des puissances du jour, ou qu'ils se précipitent, exultant de la joie auguste « d'un saint Jean écrivant une apocalypse qui serait claire et rayonnante ». Les *Adagios* sont des prières lentes, ferventes, des extases mystérieuses, des ravissements mystiques, des souvenirs mélancoliques et doux ; celui de la *Huitième* est une symphonie funèbre et triomphale d'une beauté épique ; et les *Scherzos* ont une violence inouïe dont on ne trouve l'équivalent que dans ceux de Beethoven ; le *scherzo* de cette symphonie est un des plus caractéristiques. Les brucknériens croient que leur maître a voulu peindre les ébats grossiers et les danses lourdes du

paysan d'Autriche. C'est une phrase de Bruckner qui justifie pour eux cette interprétation. *Der deutsche Michel traümt ins Land hinaus*, a-t-il dit du trio du *scherzo*. Par *Deutsche Michel* le maître entendait le bon et brave paysan qu'il avait connu dans sa province natale, et qu'il avait mis, le bizarre et pieux musicien, sous l'invocation de « son meilleur ami, l'archange saint Michel ». De fait, ce thème martelé, si simple et d'allure si populaire (on pense aux notes si comiquement paysannes du basson dans la danse des villageois de la *Pastorale*, mais ici, elles n'ont pas le même air placide, et sont emportées dans un furieux élan), ces octaves massives qui ont l'air de fouler lourdement le sol, évoquent bien l'idée d'une danse villageoise, qui bondit, s'échauffe, et court jusqu'à l'essoufflement. Et le trio est une rêverie délicieuse, en pleine nature ; de lointaines sonneries de cor prolongent jusqu'à l'infini l'horizon verdoyant. Quant aux *Finales*, à part celui de la *Quatrième Symphonie* (*Romantique*) qui est une chasse étincelante et vertigineuse, Bruckner en a fait de prodigieuses apothéoses : ils sont l'éclatant aboutissement de toute la symphonie. « Tout, dans le cours de la symphonie, dit W. Ritter, est tenu dans une perpétuelle fluctuation des *pianissimo* les plus moites, les plus subtilement estompés à un *forte* chaleureux, ample

et sourd, très ménagé, de façon à aboutir, par des gradations d'une délicatesse qui les rend à peine sensibles, des gradations qui évoluent dans l'amplitude la plus magnanime, à l'excessif du *finale*, où l'on atteint à une intensité de fournaise et d'éblouissement, à la plénitude d'exaltation enfin, portée, comme sans s'en douter, par une marée immense qui a duré tout le laps de la symphonie. Le déluge dut monter ainsi... Dans le *finale* de la *Huitième Symphonie*, construit sur deux thèmes, l'un religieux et liturgique, l'autre guerrier, une progression titanique aboutit à une solennelle apothéose : les thèmes des quatre parties de l'œuvre y réapparaissent simultanément, magnifiés, sublimisés, et comme purifiés à la flamme ardente d'un brasier.

. . . .

1908.

III

GUSTAVE MAHLER.

Gustave Mahler est un autre musicien. Auteur déjà de sept symphonies, — et d'une huitième qui sera jouée cet été à Munich avec le concours obligé de mille exécutants — il est considéré de l'autre côté du Rhin, comme l'un des deux grands musiciens allemands actuellement vivants; l'autre

est Richard Strauss. C'est, de plus, un chef d'orchestre de grande valeur, et la réputation du Kapellmeister n'est pas inférieure à celle du compositeur. Nous ne connaissions encore en France qu'une seule de ses symphonies, la première, que le Tonkunstler Orchester de Munich, est venu jouer l'an dernier. Cette *Première Symphonie* nous avait complètement déçus; c'est une œuvre de jeunesse qui se souvient beaucoup de Brahms; et la qualité de ses thèmes — un des principaux n'est autre que « Frère Jacques, dormez-vous? » — n'est pas particulièrement séduisante. Je ne sais quel espace de temps sépare la *Deuxième Symphonie* de la première; il doit être extrêmement considérable, car rien, dans celle-ci, n'annonce ou ne fait prévoir la formidable ampleur de celle qui suit; c'est cette dernière que Mahler nous a apportée.

G. Mahler avait trente-quatre ans lorsqu'il l'écrivit; les Allemands la nomment la *Titan-Symphonie*; elle date de 1894. C'est donc une œuvre déjà ancienne, et il faudrait se garder, je crois, d'apprécier toute la personnalité du musicien autrichien, d'après ce seul ouvrage qu'il a certainement beaucoup dépassé depuis. Il peut cependant, de l'avis des mahléristes, donner une idée assez juste du talent et de la manière du compositeur.

Ce qui frappe tout d'abord dans cette *Deuxième Symphonie*, c'est l'énormité de ses proportions, et l'énormité des moyens qu'elle emploie. Elle ne dure pas moins d'une heure et demie, et son orchestre offre la formidable composition suivante : le quintette à cordes au complet, plus quelques contrebasses à cinq cordes donnant l'*ut* grave; deux harpes (le tout, dit la partition, prêt à donner le maximum de sonorité); comme instruments à vent : quatre flûtes et quatre petites flûtes; quatre hautbois, deux cors anglais; six clarinettes dont une basse; quatre bassons et un contre-basson; dix cors; dix trompettes; quatre trombones; une contrebasse-tuba: un orgue; à la batterie enfin, sept timbales, deux grosses caisses, deux cymbales, deux tam-tams, deux triangles, une caisse claire, un glockenspiel, trois cloches, une verge. Il y a encore un chœur de voix mixtes et des solistes.

Ce gigantesque amas d'instruments se divise en deux orchestres, l'un sur la scène et l'autre dans le lointain, qui jouent ensemble ou se répondent. Naturellement, tous les moyens de faire rendre à un même instrument des sonorités différentes sont employés : les cordes sont frappées par le bois des archets, ou frottées au-dessus du chevalet et au-dessous; les baguettes des instruments de percussion sont à tête d'éponge ou à tête de bois, ou

de chiffon, etc... On peut proposer cette *Symphonie* comme un exemple de ce style « kolossal » que les Allemands d'aujourd'hui cultivent partout, aussi bien en musique qu'en architecture ou dans l'ameublement. Style foncièrement allemand. On a voulu, tout au moins pour la musique, en trouver la source chez le compositeur français le plus admiré en Allemagne, Berlioz. A tort, selon nous. Les ensembles fracassants, « volcaniques », de l'auteur du *Requiem* sont la plus caractéristique expression musicale de son romantisme, et ne faut-il pas en rechercher l'origine chez les romantiques allemands, pour lesquels il professait un enthousiasme très vif, et jusque chez Beethoven, le premier des romantiques? Même, il faudrait remonter plus haut que Beethoven, plus haut peut-être encore que J. S. Bach, qui dresse pour ses sublimes *Passions* le grandiose appareil de ses doubles chœurs et de ses doubles orchestres. Longtemps avant Berlioz, ce goût de l'énorme est acquis en Allemagne, et ce n'est pas Berlioz qui l'a légué à Wagner, à Bruckner, à Strauss, à Mahler. Mais, tandis que chez Bach, Beethoven, Wagner et les autres, il y a une relation entre les moyens employés et l'effet produit, chez Mahler cette relation n'existe pas. (Je ne parle, bien entendu, que de la *Deuxième Symphonie*.)

L'immense orchestre, que j'ai dénombré plus haut, ne parvient pas à donner dans les *fortissimo* une sonorité belle et pleine ; il ne cause pas un bouleversement physique comparable à celui que produit, par exemple, — indépendamment de toute musique — par la marche funèbre du *Crépuscule* ou encore certaines pages de la *Salomé* de Strauss. G. Mahler n'arrive au *fortissimo* qu'à grand renfort d'instruments de percussion, et c'est alors du bruit ; chose curieuse, c'est dans les *pianissimo* qu'il obtient les effets les plus impressionnants. Énormité de l'appareil symphonique, et disproportion de cet appareil avec l'effet produit, voilà donc la première remarque qu'impose la *Symphonie* de Malher.

La seconde est sa construction même. Les commentateurs de G. Mahler voient le point de départ de son œuvre dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven ; si l'on considère l'*Ode à la joie* comme un cri de guerre jeté aux formes anciennes, et le victorieux essai d'un musicien avide de conquérir pour son art une liberté illimitée, il est certain que la *Deuxième Symphonie* de Mahler, après en être sortie, la dépasse de beaucoup. Il vaudrait mieux la rattacher alors à cette dixième symphonie que Beethoven n'eut pas le temps d'écrire, mais dont il a laissé le plan. « *Adagio* cantique. — Chant religieux pour une symphonie dans les

anciens modes (Alleluja), soit d'une façon indépendante, soit comme introduction à une fugue. Faire entrer les voix une à une. Répéter l'*adagio* dans les derniers mouvements. Pour texte de l'*adagio*, un mythe grec. Dans l'*allegro*, fête à Bacchus. » Comme l'a fait ici Beethoven, G. Mahler prend en effet le mot symphonie dans son sens le plus large. « Pour lui, dit très justement M. Casella, cette forme de composition doit comprendre tout ce que la musique peut exprimer par les moyens sonores. »

La *Titan-Symphonie* ne ressemble donc à rien de ce que l'on a l'habitude d'appeler symphonie; c'est une sorte d'immense fresque, arbitrairement divisée en plusieurs tableaux, et dont la parole chantée vient, à différentes reprises, préciser le sujet. M. Casella, fervent admirateur du maître autrichien, parlant de cette intervention du chant dans l'orchestre, fait remarquer que la musique de Mahler ne cesse pas pour cela d'être de la musique pure, car « il n'est pas aujourd'hui, dit-il, d'adversaire de la musique à programme plus irréductible que Mahler ». D'abord, je ne vois pas comment la musique à programme (je ne dis pas musique descriptive) n'est pas de la musique pure; sans parler de la *Pastorale* ou de la *Neuvième* beethovéniennes, qui oserait affirmer qu'une symphonie, à moins

d'être le mécanique exercice d'école, triomphe des forts en thèmes — si j'ose ainsi parler — de la Schola, qu'une symphonie, dis-je, n'a pas été conçue suivant un plan, un programme, si vague soit-il, au moyen duquel le musicien a guidé son inspiration? Quoi qu'il en soit, si musique à programme n'est pas musique pure, que G. Mahler s'y résigne, sa symphonie n'est pas de la musique pure. Car son programme existe, on ne peut le nier; seulement, on n'en aperçoit pas toujours la continuité ou la logique. Le premier morceau de la symphonie, d'un sentiment grandiose — le meilleur de tous par la qualité des idées et la composition, — est un magnifique poème héroïque et funèbre : il représente la vie humaine, avec ses âpres combats et ses luttes, ses rêves et ses désillusions, ses désespoirs immenses, son tragique si mystérieux. La quatrième partie est une prière : « Je viens de Dieu, et je vais vers Dieu! Dieu m'enverra un rayon de sa lumière, et me conduira à la vie éternelle... » et la cinquième partie, gigantesque péroraison de l'œuvre, — à elle seule, elle a la durée d'une symphonie ordinaire — est tout un jugement dernier : c'est la mort et ses angoisses, puis le triomphe glorieux de la vie éternelle. La vie d'ici-bas, la mort, et enfin la vie éternelle, rien de plus aisément compréhensible, et j'ajouterai de

plus beau et de plus digne d'inspirer un artiste.

Mais que viennent faire, dans l'intervalle, une 2e partie, menuet-laendler, divertissement banal et douceâtre, presque écœurant, malgré une extraordinaire ingéniosité d'instrumentation, et une 3e partie, scherzo bruyant et sans caractère bien défini, construit sur la musique d'un lied de Mahler (Prédication de saint Antoine de Padoue aux poissons)? Est-ce pour pouvoir affirmer qu'il n'avait pas de programme, que Mahler a intercalé dans son ouvrage ces deux singuliers morceaux? Ce serait vraiment regrettable, et l'on aurait préféré pardonner au maître autrichien d'avoir été pour une fois inconséquent avec lui-même. Le plan de sa *Huitième Symphonie* — celle qui sera exécutée cet été à Munich — est, paraît-il, aussi bizarre; elle comprend deux parties : la première chante le *Veni, creator Spiritus*; l'autre a pour texte le second *Faust* de Gœthe. Pourquoi ne pas faire deux symphonies spéciales? C'est pousser un peu loin la liberté de la forme, et Beethoven, en écrivant son *Ode à la Joie* n'avait assurément pas prévu que sa pensée serait, un jour. aussi largement interprétée.

Aussi Mahler a-t-il beau se réclamer de Beethoven et se montrer hanté par la *Neuvième*, ce n'est pas le maître de Bonn qu'il évoque et qu'il con-

tinue : c'est Bruckner, avec une nature, il est vrai, différente, et surtout moins scolastique : cette énormité de l'œuvre, cet amoncellement de choses disparates, cette construction assez grossière de blocs juxtaposés, avec des transitions élémentaires, et des contrastes violents, nous avons déjà vu tout cela chez le vieil organiste de Vienne. Mahler, plus raffiné, plus artiste, orchestrateur plus ingénieux et plus fin, est supérieur à Bruckner par la clarté et par l'ordonnance; il est inférieur par l'émotion, la valeur des thèmes et du sentiment. Chez tous deux, la musique est franche, robuste et saine, écrite sans souci de la mode, de l'opinion et des nécessités pratiques. Assurément elle est parfois « allemande », à un point véritablement gênant pour nous; mais on ne saurait lui en faire un reproche, et de ce qu'elle nous reste la plupart du temps étrangère, elle n'en est pas moins intéressante à connaître.

Bien des pages en sont, du reste, assez belles pour rallier toutes les opinions et être comprises de tous. Dans la *Deuxième Symphonie* de G. Mahler, j'en citerai plusieurs : la première partie presque en entier; puis la saisissante entrée de la voix de contralto, rappelant assez la manière dont Saint-Saëns fait entrer l'orgue dans sa *Troisième Symphonie*; un épisode de la dernière partie enfin,

particulièrement émouvant : déjà l'orchestre lointain a, plusieurs fois, fait alterner ses voix extatiques et douces avec le tumulte exaspéré de l'orchestre de la salle, et toutes ces sonorités voilées, mystérieuses, nous ont préparés à quelque chose d'encore inouï... Un dernier *diminuendo* amène enfin à un calme profond; des appels de cors retentissent derrière la scène, et des trompettes répondent de très loin, de gauche, de droite, pendant qu'à l'orchestre une flûte seule évoque les gazouillements d'un chant d'oiseau... paysage de rêve, immatériel, supra-terrestre ; l'esprit flotte... Les appels se perdent au loin... Alors, dans l'immense silence, un chœur de voix mixtes, très lentement, très doucement, commence à chanter les vers de Klopstock à la vie éternelle...

J'avais tort de dire plus haut que Mahler était inférieur à Bruckner par l'émotion. Encore qu'il y ait, dans de telles pages, une grande part de sensations physiques, extérieures donc, l'homme qui les a écrites n'est pas le musicien sarcastique et froid que l'on a dépeint...

1910.

IV

RICHARD STRAUSS.

A. — *La Sinfonia Domestica.*

Richard Strauss est le plus grand compositeur dont puisse s'enorgueillir l'Allemagne actuelle ; ou mieux, il est le seul. On le considère, de l'autre côté du Rhin, comme l'héritier direct du génie de Wagner. A vrai dire, il en est le successeur plutôt que l'héritier, car s'il tient aujourd'hui, en Allemagne, la place gigantesque laissée par l'auteur de *Tristan*, et si tout le côté extérieur de sa musique reflète encore quelque chose de la personnalité de ce dernier, il a fini par abandonner peu à peu les idées et les tendances de son génial devancier. Diverses influences ont contribué à ce résultat : d'abord un amour fait de souvenirs et de regrets, une passion nostalgique pour les pays du Midi, connus autrefois pendant un voyage, et jamais oubliés : dans cette âme, une des plus inquiètes de l'Allemagne moderne, se fait jour une aspiration ardente et continuelle vers les couleurs, les rythmes, le rire et la joie du Midi, en même temps qu'un éloignement de plus en plus conscient et volontaire pour les spéculations lourdes et ténébreuses, le symbolisme brumeux d'outre-

Rhin. Peut-être R. Strauss, qui subit si fortement l'influence de Nietzsche, comme on va le voir tout à l'heure, est-il le musicien espéré, prédit par l'auteur de *Par delà le bien et le mal*, celui qui, en opposition à l'art wagnérien, « méditerranisera » la musique allemande, celui qui « aura, dans les oreilles, le prélude d'une musique plus profonde, plus puissante, peut-être plus méchante et mystérieuse, d'une musique supra-allemande, qui, à l'aspect de la mer bleue et voluptueuse, et de la clarté du ciel méditerranéen, ne s'évanouisse, ne pâlisse et ne se ternisse pas, — d'une musique supra-européenne qui garderait son droit à vivre, même devant les bruns couchers du soleil au désert, dont l'âme serait parente des palmiers, et qui saurait demeurer et se mouvoir parmi les grands fauves, beaux et solitaires ; — une musique dont le charme singulier consisterait à ne rien savoir ni du bien ni du mal. De temps en temps, seulement, passerait sur elle une nostalgie de matelot, des ombres dorées et de molles faiblesses ; elle verrait fuir vers elle, venues des grands lointains, les mille teintes du couchant d'un monde moral devenu presque incompréhensible, et serait assez hospitalière et assez profonde pour recevoir ces fugitifs attardés [1]. »

1. Nietzsche, *Par delà le bien et le mal*, trad. d'H. Albert.

En second lieu, et surtout, c'est l'influence de Nietzsche. Je crois que nul, dans sa génération, ne l'a subie aussi profondément que lui, ou du moins ne l'a proclamée dans ses œuvres d'une façon aussi haute, aussi magnifique. Il semble n'avoir connu qu'assez tard ces doctrines. En tout cas, l'irruption qu'elles firent dans sa pensée fut aussi soudaine que violente; comme une rafale chasse les feuilles mortes, elles emportèrent toutes les idées que le musicien tenait de Wagner, et son âme ardente en fut bouleversée. Une de ses œuvres, un drame lyrique, *Guntram*, porte la marque de cette crise d'âme; son épilogue est éclairé d'un reflet de la nouvelle lumière vers laquelle le musicien orientera désormais sa vie. Conçu comme *Parsifal*, dans la morale néo-chrétienne du renoncement, *Guntram* s'achève par une scène inattendue et étrange, poignante dans son imprévu, où le héros révolté refuse de sacrifier sa passion à son vœu, et de laisser soumettre sa volonté aux règles : c'est le réveil orgueilleux de l'individualisme, le pessimisme puissant de l'*Uebermensch*. Dès lors, c'en est fait : toute l'œuvre de Strauss n'est que le développement énorme de cette idée.

(A titre de curiosité citons le drame de *Feuersnot*, dont le sujet, si semblable à celui de l'*Étranger* de M. V. d'Indy, conte l'histoire d'un étranger

persécuté et traité de sorcier par une ville à laquelle il consacre son activité et son temps ; chez M. d'Indy, le drame finit par le renoncement chrétien ; chez Strauss, par l'affirmation éclatante de la force et la glorification du « surhomme », du « lion qui rit » comme dit Nietzsche.)

Aussi nettement que dans ses drames, les tendances nouvelles de Strauss apparaissent dans ses *Symphonies*; et ces symphonies sont aussi des drames. L'exaltation forcenée de l'individu l'amène à donner un caractère surhumain, héroïque, à chacun de ses personnages. « C'est un créateur de héros », a-t-on dit de lui ; il « héroïse » tous ceux qu'il touche ; ou plutôt ses idées lui sont trop chères pour que ce soit un autre que lui-même qu'il veuille « héroïser ». « Je me trouve aussi intéressant que Napoléon ou Alexandre », a-t-il dit un jour ; et dans toute son œuvre, le héros, le surhomme, c'est lui.

Beethoven écrivant une symphonie héroïque veut chanter le premier consul Bonaparte ; R. Strauss, écrivant, après le maître de Bonn, une autre symphonie héroïque, a l'étrange audace de se choisir lui-même comme héros. Dans son admirable et génial *Heldenleben*, lorsque le héros vainqueur s'aperçoit de l'inanité de sa victoire, écœuré de la bassesse et de la sottise humaines, il se réfugie

dans le repos, et emploie à de nouvelles œuvres toute sa force de créateur : des fragments de ses ouvrages, de *Don Juan*, de *Macbeth*, de *Till Eulenspiegel*, de *Guntram*, de *Tod und Verklärung*, de *Don Quichotte*, de ses *Lieder* même, apparaissant à l'orchestre, viennent alors indiquer clairement quelles sont ces œuvres, et par suite quel est ce héros.

Venant après ce formidable monument d'orgueil, que pouvait être cette *Sinfonia domestica*, dans laquelle, disaient les programmes, le musicien a voulu chanter, de sa voix tour à tour joyeuse et grave, les tendresses de la vie conjugale, avec toutes les petites joies et toutes les petites peines si délicieusement puériles, qu'apporte dans un ménage la royauté charmante de l'enfant? A quelle nouvelle influence était donc conquis R. Strauss? Revenait-il en arrière vers le Wagner de *Siegfried-Idyll*, vers le Schumann adorable de la *Vie d'une femme*; vers le Beethoven de *Fidelio*, — car les musiciens allemands ont toujours aimé la sentimentalité de pareils sujets? — Le héros amer d'*Heldenleben* avait-il donc abdiqué son inhumanité, son « héroïsme », son mauvais rire, son mépris cinglant, et la toute-puissance de sa volonté violente, devant les jeux innocents et le sourire d'une femme et d'un enfant?

Nous avons entendu la *Sinfonia domestica*, et ses cent voix ont répondu. C'est toujours le « lion » nietzschéen qui est en scène, mais, aujourd'hui, il rentre ses griffes et son rire s'adoucit; c'est toujours le héros dont Strauss a jadis chanté la vie troublée. Dans le calme où s'est réfugiée sa haine du monde, il a fondé une famille, et la *Sinfonia domestica* est la continuation de *Heldenleben*. Ce qu'elle représente, c'est moins un tableau des douceurs de la vie de famille que la glorification du héros, son chef. L'œuvre est dédiée « à ma chère femme et à mon cher enfant »; mais cette dédicace paraît moins un tendre et affectueux hommage de l'époux et du père, qu'un rappel de l'autorité du maître et du seigneur.

Poème de la vie conjugale — ou épopée, pourrait-on dire, tant les proportions en sont gigantesques — certes. la *Sinfonia domestica* l'est; mais elle ne l'est point par elle-même, si l'on peut s'exprimer ainsi, je veux dire par la vertu propre et le sens intime de sa musique, de la manière, par exemple, dont la *Quatrième Symphonie* de Beethoven nous apparaît, sans argument préparatoire et sans commentaire littéraire, comme la symphonie des chastes fiançailles et de l'amour heureux. La *Symphonie* de R. Strauss n'est domestique ou familiale, que parce que le musicien a voulu

imposer un sens précis à chacun des thèmes qui la construisent. En somme, la *Sinfonia domestica* est un poème descriptif, mais dans lequel la description vise moins les objets que les gens, et moins les gens que les sentiments. A chacun de ceux-ci correspond un thème; l'homme en a trois : l'activité, l'intelligence et l'enthousiasme; la femme, deux : le caprice et le sentiment; et l'enfant, un seul qui caractérise son enjouement naïf. La signification de ces motifs, et leur attribution à chacun des personnages, indique déjà nettement les qualités, et, par suite, le rôle que R. Strauss assigne aux membres de la famille du héros : point de tendresse chez l'homme : son *enthousiasme*, la musique nous l'apprend, résulte uniquement de la fusion de son *intelligence* et de son *activité*; point de volonté chez la femme; d'un côté, toutes les qualités màles, de l'autre, toute la faiblesse féminine. Une telle conception paraîtrait un peu simpliste, si l'on pouvait la croire involontaire; nous allons voir qu'elle est parfaitement réfléchie et voulue, et que jamais, sauf peut-être dans une page exquise, cette volonté rigide ne se détendra.

Une courte *introduction* expose successivement les six thèmes; trois d'entre eux, ceux de la femme et celui de l'enfant, demeurent seuls, pour bâtir l'amusant *scherzo*, plein d'humour et d'esprit, déli-

cieux tableau musical des espiègleries, des étonnements, des émerveillements, des jeux de l'enfance, qui amène sur les lèvres de la mère, comme sur celles des auditeurs, le même sourire attendri. Et voici la page adorable et sereine, dont je parlais plus haut : l'enfant vient de s'endormir, sur une berceuse charmante; peu à peu tous les bruits s'éteignent dans la maison silencieuse, le soir tombe, une horloge égrène lentement les heures, dans la nuit pleine de mystérieuses rumeurs; l'homme, assis à son bureau, travaille, pendant que la mère regarde avec émotion son enfant qui dort. On pense aux beaux vers de Samain :

. . . .
L'enfant s'est détaché, mûr enfin pour la nuit,
Et, les yeux clos, s'endort d'un bon sommeil sans fièvres,
Une goutte de lait tremblante encore aux lèvres.
La mère suspendue au souffle égal et doux,
Le contemple, étendu, tout nu, sur ses genoux,
Et, gagnée à son tour au grand calme qui tombe,
Incline son beau col flexible de colombe;
Et, là-bas, sous la lampe au rayon studieux,
Le père au large front qui vit parmi les dieux,
Laissant le livre antique, un instant considère,
Double miroir d'amour, l'enfant avec sa mère,
Et dans la chambre sainte, où bat un triple cœur,
Adore la présence auguste du bonheur.

Rien ne peut exprimer le charme intime et pénétrant, la tendre et chaste beauté de cette page

merveilleuse. Est-il possible que l'homme qui l'a écrite, qui l'a pensée, qui l'a sentie, porte en lui l'âme d'orgueil et de mépris féroce qui s'exalte dans ses autres ouvrages? Sous leur masque impassible, les héros ont souvent de ces tendresses de femme : c'est l'instinct, peut-être plus fort que la raison.

Mais l'épouse a maintenant laissé l'enfant dans son berceau; aimable et souriante, elle approche de l'homme. Un long duo d'amour commence alors, un *adagio* débordant de vie, mais, à la vérité assez dénué de tendresse et d'émotion; les thèmes des époux fusionnent dans une fièvre de joie, surtout celui de l'*intelligence* (l'amour du héros serait-il purement cérébral?) et celui du *sentiment*; un motif nouveau se fait jour, qui, dans sa chute lente, évoque la tendresse un peu condescendante de l'époux; et le thème de l'*enthousiasme* éclate tout à coup, tout seul, dans la plénitude de l'orchestre, en une page d'une ardente et magnifique envolée. Ce thème, on ne l'a pas oublié, est le thème caractéristique de l'homme, celui qui réunit dans sa ligne souple les deux thèmes de l'*intelligence* et de la *volonté*. Ainsi, dès sa première apparition dans ces scènes intimes, l'époux résume en sa personne et rapporte à lui-même tout l'amour du foyer; toujours la part du « lion ».

Mais c'est dans le *finale* surtout, qu'il va s'affirmer comme le maître — j'allais dire le tyran, — et le chef tout-puissant. Le *finale* débute par une double fugue construite sur le thème de l'enfant, et sur un thème nouveau qui s'unit à ceux de la femme : l'enfant s'est réveillé, et s'amuse avec sa mère. De stridentes sonneries de trompettes viennent interrompre ces jeux : annoncé par elles, l'homme intervient; ce n'est pas l'époux, ce n'est pas le père : c'est véritablement le héros. Son *intelligence* a l'air de prendre en pitié ces enfantillages, et son *activité* s'oppose âprement au *caprice* maternel. La dispute grandit, s'envenime : ... un sourire de l'enfant, et la soumission de l'épouse ramènent le calme; la vie du foyer reprend son cours normal; tous les thèmes évoluent dans une pure lumière, et les trois premières notes de l'*activité* de l'homme, lancées à plein orchestre, viennent formidablement conclure l'ouvrage, en dressant symboliquement au-dessus du groupe de la famille l'éclatante affirmation de la volonté et de l'autorité de son chef.

Tel est cet ouvrage curieux, démesuré, excessif, magnifique du reste, et dont l'intérêt ne faiblit pas un instant : un chef-d'œuvre, somme toute. On y sent le musicien de race, nourri des maîtres, maître lui-même, et classique, comme ses prédécesseurs. Car son art, un des plus descriptifs et des

plus littéraires qui soient, diffère pourtant d'une façon profonde des autres de même sorte : une vie musicale lui est propre, vie musicale logique et concentrée, née d'une volonté opiniâtre, et qui se rattache directement aux sources du passé. La *Sinfonia domestica* étaye sa fantaisie sur les formes traditionnelles de la symphonie classique. Si les quatre parties se suivent sans interruption, elles n'en sont pas moins très reconnaissables, et paraissent, à peu de chose près, coulées dans le moule habituel. Aussi fortement, R. Strauss construisit autrefois celles de ses œuvres où éclatent l'humour et le caprice le plus débridé : ainsi il conta, par exemple, les *Espiègleries de Till Eulenspiegel*, « d'après l'ancienne forme du rondeau », et la folie de *Don Quichotte*, « en dix variations avec introduction et finale, sur un thème chevaleresque ».

La pensée a le même fond solide que la forme. R. Strauss semble s'être rendu compte, depuis quelques années, des dangers de la symphonie purement descriptive : mais s'il ne renonce pas complètement à ce genre, dans lequel il possède une virtuosité incomparable, du moins il se garde de toute exagération. Il n'y a plus dans la *Sinfonia domestica* qu'un très petit nombre de ces passages imitatifs qu'on peut à bon droit qualifier d'enfantil-

lages : tel le trille des instruments à vent qui représente dans le *scherzo* la résistance qu'oppose l'enfant à s'endormir, et qui rappelle le fameux épisode de *Don Quichotte* traversant les airs sur le cheval de bois, et dans lequel, dit M. A. Hahn : « les passages chromatiques des flûtes, les harpes, les timbales, et une machine à vent (*Windmaschine*), expriment l'illusion du voyage vertigineux, tandis que le trémolo des contrebasses sur le son fondamental montre que le cheval n'a jamais quitté le sol ». Le musicien de la *Sinfonia domestica* n'est plus celui de *Don Quichotte* : supprimez aujourd'hui tout programme à son œuvre, et la symphonie reste intéressante et claire, par la force, l'unité de sa vie intérieure. Pour certains même, elle sera plus intéressante, car l'ignorance qu'ils auront du sujet leur évitera un petit énervement : l'étalage de toute cette intimité, en effet, choque un peu notre goût de Français ; une sorte de pudeur secrète, ou de respect humain peut-être, arrête chez nous la manifestation publique de ces sentiments, qu'un Allemand a la tranquille candeur et la naïveté précieuse de pouvoir proclamer à la face du monde, de toutes les tonnantes voix de son orchestre. Oubliez la signification de chacun des six motifs, donnez-leur en une autre, si vous voulez ; ou mieux, ne cherchez rien ; écoutez sim-

plement, sans vous embarrasser de toutes ces intentions littéraires, — et vous assisterez alors aux jeux d'orchestre les plus merveilleux et les plus éblouissants. Dans une vertigineuse et prodigieuse polyphonie, tous les thèmes bondissent, exultent, luttent, éclatent, soupirent, hurlent, pleurent, se déforment, se disloquent, disparaissent, et reviennent, toujours accrus ou transformés. Vous serez émus rarement, car la sensibilité n'est pas le propre de cette musique, à peine traversée, de loin en loin, par un sourire furtif; mais votre intelligence et votre esprit auront rarement une pareille satisfaction. A la vérité, l'invention mélodique de R. Strauss est plutôt pauvre, et ne brille pas par une grande originalité; ses thèmes n'ont rien de caractéristique; chez lui, tous les styles se heurtent : Rossini y apporte son élégance facile, Mendelssohn son sentiment religieux, Gounod sa sensualité, Schumann sa tendresse, Wagner sa passion; une seule chose lui appartient en propre; c'est une volonté toute-puissante qui réunit tous ces éléments disparates, les broie et les fusionne dans une magnifique unité; elle seule fait la force et la beauté vraiment supérieure de cette musique.

L'orchestre est admirable de nouveauté, de richesse, de sonorité, de transparence. R. Strauss

est un prodigieux jongleur de timbres; chaque instrument a l'air d'agir pour son propre compte, et de ne point se soucier des autres; cependant, tout est en place, et tout concourt à l'ensemble le plus éclatant et le plus plein.

1906.

B. — *Salomé* [1].

Salomé fut écrit en prose française par Oscar Wilde, en 1893. Le malheureux poète anglais destinait son drame à Mme Sarah Bernhardt qui avait accepté de le créer; mais c'est le théâtre de l'Œuvre qui le joua pour la première fois à Paris, le 12 février 1896, avec Mme Lina Munte. Je ne crois pas qu'il ait été repris en France depuis cette époque. Traduit en allemand, il a passé sur toutes les grandes scènes d'Allemagne, et s'y est maintenu, sans provoquer aucun scandale, il est bon de le remarquer. Actuellement encore, il est à l'affiche du « Schauspielhaus » de Berlin, tandis que l' « Opernhaus » joue le drame lyrique de Strauss. *Salomé* ne comprend qu'un acte. C'est un drame bref, court, rapide, terrible. Le milieu brutal, sensuel, barbare et lâche de la cour d'Hérode y est évoqué avec une intensité de vie

1. Joseph de Marliave est l'auteur de la traduction française.

extraordinaire, que ne parviennent pas à affaiblir l'afféterie et la fatuité du style; celui-ci, d'ailleurs sonore et précieux, est gâté par une obsédante abondance d'images poétiques, et par un lyrisme conventionnel et tout extérieur. Ce sont les principaux passages du drame, littéralement traduits en allemand, que Richard Strauss a mis en musique.

La scène se passe sur la terrasse du palais d'Hérode; à gauche, un perron élevé donne accès dans la salle du festin; au fond, s'arrondit la margelle d'un puits fermé par un lourd grillage; des arbres touffus à droite. C'est la nuit; la lune resplendissante illumine le ciel, et Jérusalem, toute blanche, s'étend dans le lointain.

Pas d'ouverture : trois mesures d'orchestre; une gamme monte rapide et nous lance en plein dialogue et en pleine action. Des soldats vont et viennent autour du puits; leur capitaine, par la porte pleine de lumière, regarde au loin Salomé : « Comme elle est belle, cette nuit!... Elle est si pâle! Elle est comme l'ombre d'une rose blanche sur un miroir d'argent!... » Et malgré les avertissements de son page, il ne peut détourner d'elle ses regards. Cependant, les bruits du festin arrivent jusque sur la scène. « Ce sont les Juifs qui se disputent sur leur religion ». dit un soldat... « Hérode a l'air sombre... Qui regarde-t-il? — Je

ne sais... » Et voici que du fond de la citerne, s'élève une voix tonnante : « Après moi viendra quelqu'un qui est plus fort que moi. Je suis indigne même de dénouer les courroies de ses sandales... Il viendra, et les yeux des aveugles verront le jour; il viendra, les sourds entendront sa parole! » Les soldats cherchent à la faire taire. Celui qui crie, c'est Jochanaan, Jean le Précurseur; il est venu du désert vers les villes, pour annoncer l'avènement des temps nouveaux. Mais le Tétrarque a trouvé ses paroles dangereuses, et l'a fait enfermer dans la citerne que gardent les soldats. Il a refusé de le livrer aux Juifs qui veulent le mettre à mort; il défend que l'on s'approche de sa prison, car dans son cœur superstitieux, il a peur de lui. Le jeune capitaine qui tient toujours les yeux fixés sur Salomé s'écrie : « La princesse se lève! Elle quitte la table... La voici! Elle est comme une colombe égarée! » Et Salomé entre en courant. Elle a fui la fête, parce que le mari de sa mère, Hérode, la regarde trop tendrement; et puis les Juifs, les Romains, les Égyptiens, réunis dans la salle, ont des discussions ennuyeuses et trop bruyantes. Mais ici, sur cette terrasse, qu'il fait doux et clair! « La lune est comme une fleur d'argent chaste et froide... » Soudain, la voix du prophète trouble de nouveau la paix de la nuit :

« Le Rédempteur va paraître… Le Fils de l'Homme est proche! » Salomé s'effraie : « Qui donc crie ainsi?… Ah! c'est cet étrange prophète dont le Tétrarque a peur?… Celui qui dit des choses si infâmes sur ma mère?… Est-il jeune?… Je voudrais le voir! » Et pendant que Salomé interroge les gardes, la voix de Jochanaan s'élève encore, disant des choses obscures… « Sa voix est étrange! Je veux le voir », répète Salomé, et elle s'approche de la citerne : « Qu'il fait noir là-dedans! On dirait un tombeau!… Allons, faites sortir le prophète! » Impossible; le Tétrarque l'a défendu. Salomé aperçoit alors Narraboth, le capitaine, son adorateur. « Ah! dit-elle, toi, tu feras cela, et demain je te sourirai peut-être… Vois mes yeux, Narraboth, vois mes yeux!… » Le jeune homme, affolé, fait un signe; les soldats soulèvent la lourde grille. Alors commence une longue page symphonique d'une beauté saisissante : des profondeurs de l'orchestre, sombré, dirait-on, dans on ne sait quel abîme mystérieux et noir, émerge, peu à peu, vers la lumière, un thème d'allure héroïque; il monte, se développe en une progression d'un effet extraordinaire, et lorsque enfin, l'accord parfait d'*ut majeur*, lumineux et clair, éclate dans tout l'orchestre, Jochanaan, debout sur la margelle du puits, se dresse devant Salomé. Dès qu'il est sorti de la

citerne, il lance contre Hérode, puis contre Hérodias, d'effroyables invectives.

Salomé le regarde de loin : « Son regard m'effraie; ses yeux sont deux noirs abîmes habités par des dragons... Je veux le voir de plus près. » Et profondément troublée, elle s'approche de lui... « Quelle est cette femme qui me regarde avec ses yeux d'or? — Je suis Salomé, fille d'Hérodias, princesse de Judée! — Arrière, fille de Sodome! » et c'est elle alors que Jochanaan invective. Elle l'écoute avec une épouvante voluptueuse : « Encore, encore, Jochanaan... Dis-moi, que dois-je faire? — Va dans la solitude, et cherche le fils de Dieu! — Qui est le fils de Dieu? Est-il si beau que toi, Jochanaan? » Et soudain, Salomé, extasiée, les bras tendus vers le prophète, éclate d'amour : « Jochanaan, Jochanaan, j'aime ta chair! Ton corps est blanc comme un lys des plaines charmantes de Damas, ou de Saaron! Il est plus blanc que la neige des monts de Judée... Ni les rosiers embaumés du pays de Tyr, ni les pieds que le jour pose sur les feuilles, ni le sein de la lune sur les vagues, rien n'est au monde aussi blanc que ta chair! Laisse-moi toucher ta chair! — Arrière, fille de Babylone! — Ton corps est affreux!... Il est ulcéré comme un corps de lépreux; il est horrible! C'est ta chevelure que j'aime, Jochanaan! Elle est comme une

grappe de raisins, des grappes noires et sombres des vignobles d'Edom. Tes cheveux sont plus noirs que les cèdres sombres du Liban, qui recèlent des lions et des voleurs sous leur ombre!... Laisse-moi toucher tes cheveux! — Arrière! — Tes cheveux sont horribles, ils sont couverts de boue; ils sont comme un nœud de vipères tressé autour de ton cou, et je les déteste! C'est ta bouche que j'aime, Jochanaan! C'est ta bouche que je veux, Jochanaan! Ta bouche est un rubis brûlant dans la pâleur de tes traits blancs... Elle est une grenade que fend un clair couteau d'argent!... Les rouges fanfares des trompettes, annonçant l'approche des rois, ou clamant la victoire altière, tout est moins rouge que ta bouche rouge! Elle est plus rouge que les pieds empourprés des vendangeurs foulant la vendange, et plus rouge que le clair vermillon des pieds des colombes. Ta bouche est un rouge corail trouvé dans le fond de la mer!... Rien ici-bas n'est si rouge que ta bouche... Laisse-moi baiser ta bouche! »

Pendant que Salomé crie ainsi sa passion effrénée, Narraboth, le capitaine syrien, essaie de l'éloigner. Mais elle n'entend rien, ne voit rien que le prophète; alors, désespéré, fou de terreur et d'épouvante, il se frappe de son glaive, et tombe mort entre Jochanaan et Salomé. Celle-ci, sans

prendre garde au cadavre, toute à l'amour qui la possède, répète sans trêve : « Je veux baiser ta bouche, Jochanaan! » Dans l'orchestre en ébullition, le thème de Salomé haché, désarticulé, bondit partout à la fois; il étreint, il enlace le thème impassible, héroïque et chevaleresque du prophète. Celui-ci, par sa simple et calme vertu, finit par s'imposer, et Jochanaan parle : « Femme impudique, il est un homme qui peut te sauver. Cherche-le... Il est dans une barque sur le lac de Galilée, et parle à ses disciples. Agenouillée sur le bord du lac, appelle-le et dis son nom si tendre. Il viendra, car il vient vers tous ceux qui l'appellent. Prosterne-toi devant sa face, courbe-toi sous ses mains qui pardonnent! — Je veux baiser ta bouche, Jochanaan!... » Jochanaan, alors, accable de sa malédiction la princesse en délire, et l'écartant d'un geste, redescend lentement dans sa prison. Une autre page symphonique accompagne la descente du prophète. Elle se développe parallèlement à la précédente, mais en sens inverse. Une obscurité tragique envahit peu à peu l'atmosphère claire, où voltigent encore quelques échos des ardentes phrases de Salomé; le thème chevaleresque s'enfonce lentement, et vient s'abîmer dans un accord d'*ut dièze mineur*, qui retentit dans toutes les profondeurs de l'orchestre. Et puis, c'est le silence...

un grêle trémolo des cordes subsiste seul ; Salomé vient s'asseoir sur le bord de la citerne; son regard plonge dans le gouffre ; l'agitation des sonorités les plus graves de la masse instrumentale, de brusques rafales chromatiques, se détachant sur la longue et impassible pédale d'*ut dièze*, expriment l'orage de passion et de colère qui s'amasse et gronde en son âme. Enfin, *fortissimo*, deux quartes lentes tombent lourdement; les soldats ont replacé la grille.

Pensant que Salomé, toujours penchée sur la citerne, songe, Hérode sort du palais, suivi d'Hérodias et de la foule bigarrée qui remplissait la salle du festin. Il est couronné de roses, mais il n'a pas l'air joyeux. Sur un dessin amusant de l'orchestre, une succession de tierces et de quartes alternées, qui grimacent et titubent, il entre, et sa démarche est chancelante. Il est inquiet, agité, hagard. Il vient à la recherche de Salomé. Il l'aperçoit assise au bord de la citerne. Il veut courir à elle et glisse dans le sang... C'est celui du jeune capitaine syrien. Présage de malheur, ce sang!... Vite, qu'on emporte le cadavre! Pour s'étourdir, le Tétrarque veut boire; la lune lui paraît étrange; bien que la nuit soit calme et douce, il croit sentir une bise glacée lui souffler au visage ; il entend, au-dessus de lui, un bruit d'ailes qu'il ne peut voir. L'orchestre,

halluciné, souffle, mugit... Hérode demande à boire, et s'adresse à Salomé : « Salomé, viens près de moi, bois un peu de ce vin... trempe tes lèvres dans ma coupe, et je la finirai ensuite. — Je n'ai pas soif, Tétrarque », répond la princesse immobile et penchée sur le bord du puits. « Salomé, viens près de moi... mords dans ce fruit... J'aime tant l'empreinte de tes petites dents blanches. Ensuite, je mangerai ce que tu auras laissé... — Je n'ai pas faim, Tétrarque! » Hérodias inquiète, voit grandir la passion de son mari pour sa fille. Tout à coup, la voix du prophète sort de la citerne : « Les temps sont proches; le jour dont je vous parle est là! » Hérodias affolée, frémit et sursaute. Pourquoi Hérode ne livre-t-il pas aux Juifs le misérable qui l'accable de ses terribles anathèmes?.....

Le Tétrarque a de lui une crainte superstitieuse; il ne veut pas qu'on y touche; c'est un envoyé de Dieu; c'est peut-être même le prophète Élie. Dispute des cinq docteurs juifs : « Non, ce n'est pas Elie. Dieu ne se montre plus en ces temps troublés, et puis, il y a trois cents ans qu'Élie est mort... » *Quintette* étonnant d'animation et de tumulte, merveilleux chef-d'œuvre de musique burlesque : une voix de ténor glapit et crie inlassablement l'épouvante d'un être abandonné de Dieu; une autre fait,

sur un ton précieux, de subtiles différences entre Dieu et l'ombre de Dieu; deux autres se disputent, et le cinquième, stupide et borné, répète lamentablement de sa voix de basse profonde : « Nous sommes des ignorants, des ignorants! »

« Mais, puisque ce n'est pas Elie, c'est peut-être le Messie?... » dit Hérode. — « Non, ce n'est pas le Messie! Il n'y a pas de Messie! » hurlent les Juifs furieux. — « Si, le Messie est venu, dit un Nazaréen; il est en Galilée, et il fait des miracles... Il a ressuscité la fille de Jaïre... » Hérode sursaute, effrayé : « Comment! il ressuscite les morts!... Mais je le lui défends! Ce serait trop affreux! » Pour s'étourdir, il demande à Salomé de danser. Hérodias se dresse, violente : « Je lui défends de danser pour toi! » Et Salomé, toujours immobile à l'orifice du puits : « Je n'ai pas envie de danser, Tétrarque! » Hérode la supplie : si elle danse, il lui accordera tout ce qu'elle demande. Au même instant, la voix formidable de Jochanaan tonne dans la citerne et profère d'affreuses menaces contre tous. Alors, Salomé se décide; elle fait jurer à Hérode de tenir sa promesse; puis elle dit : « Je vais danser pour toi, Tétrarque! » Et Salomé danse.

C'est une des pages capitales de la partition. La danse de Salomé forme un vrai poème symphonique, admirable de rythme, de couleur et de

passion, jusqu'au moment — tout près de la fin, heureusement, — où il dégénère en une sorte de valse banale que relève seule l'étincelante splendeur de l'orchestration. Le trouble de Salomé, sa langueur, ses aspirations, ses désirs, sa cruauté, sa sensualité sauvage, son âme perverse et câline, sa colère, sa détresse et son désespoir, y tourbillonnent comme un essaim d'oiseaux pris dans la tempête. Elle est violente, frénétique, et scandée de sursauts de volupté....

Salomé, épuisée, se jette aux pieds d'Hérode et lui dit doucement : « Je veux que tu me donnes, sur un plateau d'argent, la tête de Jochanaan ! » Le Tétrarque sursaute : « Non, non ! pas cela ! » Hérodias, haineuse et satisfaite, approuve et soutient sa fille .. « Tais-toi, femme !... Et toi, Salomé, écoute-moi ! » Il lui offre, en échange de la tête, la moitié de son royaume, ses bijoux, ses paons blancs, le voile même du Temple... L'action se presse et se précipite ; l'orchestre halète, s'essouffle, tressaute et suit le texte avec une souplesse infinie : il s'éclaire avec l'espoir d'Hérode de faire abandonner à Salomé son épouvantable demande ; il s'assombrit lorsqu'elle refuse, en répétant avec une insistance puérile : « Je veux la tête de Jochanaan ! » il siffle et crie avec les beaux paons blancs, il brille, scintille et s'éparpille avec les pierreries

du Tétrarque; et lorsque l'ivresse, la fièvre, la terreur d'Hérode sont portées à leur comble, la bise gémit, les grandes ailes des oiseaux qu'il ne peut voir bruissent encore avec d'hallucinantes sonorités.

Hérode, désespéré, a enfin consenti; Hérodias arrache l'anneau de mort qu'il porte à son doigt et le donne au bourreau; la grille de la citerne grince en s'ouvrant; le bourreau descend... Long silence sinistre... Salomé, à l'orifice du puits, écoute et attend; les timbales frissonnent sourdement; à de courts intervalles irréguliers, s'exhale, de l'orchestre, un son étrange, extraordinaire, « inouï », un gémissement d'une si tragique horreur, que l'on frissonne d'épouvante[1]. Salomé s'impatiente. Toujours rien, silence, attente...

Tout à coup, dans la sinistre clarté de la lune, un bras énorme, noir, le bras du bourreau, se dresse hors de la citerne; il porte sur un plateau d'argent la tête de Jochanaan. Hérode, figé de terreur, cache son visage sous son manteau; Héro-

1. Richard Strauss s'est souvenu ici d'un procédé signalé par Berlioz dans son *Traité d'instrumentation*, où il note ceci : « Un artiste piémontais, M. Langlois..., obtenait avec l'archet, en serrant la corde haute de la contrebasse entre le pouce et l'index de la main gauche, au lieu de la presser sur la touche, et en montant ainsi jusqu'au chevalet, des sons aigus très irréguliers et d'une force incroyable. Si l'on avait besoin de faire produire à l'orchestre un grand cri féminin, aucun instrument ne le pourrait mieux jeter que la contrebasse employée de la sorte. » (Cité par M. Kufferath.)

dias sourit et s'évente; les Nazaréens se mettent à genoux et commencent à prier.

Salomé saisit la tête... Le thème des désirs pervers bondit des profondeurs jusqu'aux dernières hauteurs de la masse instrumentale, et alors commence la scène finale, prodigieuse en vérité, où s'essore dans l'orchestre, dont la richesse et la chaleur sont portées à leur comble, un chant inexprimablement poignant de désir, de cruauté satisfaite, de passion et de douleur.

Salomé parle à la tête livide qu'elle tient entre ses mains. « Ah! tu refusais de me donner tes lèvres, Jochanaan! Eh bien, je vais les baiser maintenant! je vais les mordre! Ta bouche, entre mes dents, saignera comme un fruit... Je l'avais bien dit, que je baiserais ta bouche!... Pourquoi ne me regardes-tu pas?... As-tu peur de moi, Jochanaan? Pourquoi fermes-tu les yeux?... Ta langue, la vipère rouge, ne dit plus rien contre moi?... Regarde, je vis encore, mais toi, tu es mort! et ta tête, ta tête est à moi! Je puis en faire ce que je veux!... Ah! ah! Jochanaan, tu étais beau! Ton corps était d'ivoire et d'argent aussi purs que l'aube... Et rien n'était blanc comme ton corps... rien n'était noir comme ta chevelure... rien n'était rouge comme ta bouche... Et ta voix était un souffle si pur! Ah! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Jochanaan? Tu

ne voulais voir que ton Dieu! Et bien, tu l'as vu, ton Dieu! Mais moi, tu ne m'as jamais vue... Si tu m'avais vue, tu m'aurais aimée... J'ai soif de toi, soif de tes lèvres, j'ai faim de toi, j'ai faim de ton corps! Ni la mer, ni les fruits ne pourront rassasier mon envie... Pourquoi ne m'as-tu pas regardée?... Tu m'aurais aimée, oui, je le sais, tu m'aurais aimée!... » Hérode se penche avec horreur vers Hérodias : « Mais c'est un monstre que ta fille! Viens, rentrons, j'ai peur! » La lune se cache, les ténèbres envahissent la scène, et du fond de l'obscurité, dans le demi-silence de l'orchestre épuisé d'épouvante, la voix de Salomé s'élève de nouveau, toute changée, sans timbre presque : « Ah! j'ai baisé ta bouche!... Je l'ai baisée enfin... Il y avait un goût amer sur les lèvres. Est-ce le goût du sang? Non, c'est le goût de l'amour, peut-être... L'amour, dit-on, a un goût amer... Mais qu'importe! J'ai baisé ta bouche, Jochanaan, j'ai baisé ta bouche! » La lune sort du nuage et éclaire Salomé, étendue par terre, la tête pâle entre les bras. « Tuez cette femme! » crie Hérode hors de lui. Les soldats se précipitent et écrasent Salomé sous leurs boucliers.

Cette scène atroce termine le drame. Il dure près de deux heures; mais ces deux heures ont paru courtes; on en sort ébloui, et violemment impressionné, si ébloui et si impressionné même, que l'on

perd la faculté de raisonner. Mais, dira-t-on, pourquoi vouloir toujours raisonner ses impressions? Le propre des œuvres grandes et fortes, n'est-il pas justement de nous émouvoir, de nous enlever de nous-mêmes, d'agir directement sur notre âme, de s'imposer à elle, sans faire appel à la raison? Oui, c'est le propre des grandes œuvres; c'est aussi celui des œuvres habiles, des œuvres « truquées ». Seulement, dans les premières, l'impression persiste vivace et fraîche; dans les autres, elle s'émousse vite. *Salomé* est surtout une œuvre habile. Le premier mouvement d'éblouissement passé, lorsque les splendides sonorités de l'orchestre ne bruissent plus dans les oreilles, l'on reprend assez vite possession de soi-même, et l'on se rend très bien compte de la qualité de l'impression ressentie : c'est beaucoup plus qu'une impression d'ordre purement musical et intime, une impression simplement physique. Rien, dans *Salomé*, ne vient du cœur et rien ne va au cœur : nul sentiment profond n'y est exprimé, nulle émotion n'y allume sa flamme; l'âme en est absente ou morte, et sa splendeur est vide. L'auteur de la *Symphonie domestique* n'est pas le musicien de la passion : c'est un prodigieux assembleur de sons, un musicien descriptif jusqu'à l'exagération, un maître incontesté du poème symphonique. *Salomé* n'est pas

autre chose qu'un vaste poème symphonique et descriptif — et j'ai essayé de dire plus haut la beauté de ses descriptions. — Ce n'est pas du tout le drame poignant où éclate le conflit de deux sentiments. A l'exception des cinq juifs, personnages épisodiques, peints avec un humour incomparable, pas un caractère n'est tracé ou même indiqué, si peu que ce soit. L'extériorité sensuelle et brutale du poème d'Oscar Wilde est seule en jeu. C'est en vain qu'adorant de nouveau ce qu'il avait brûlé à l'époque de *Guntram*, après en avoir fait d'abord sa croyance, — la métaphysique néo-chrétienne de Wagner, — R. Strauss a voulu relever le « moral » de son drame, lui donner la conclusion philosophique et poétique de la rédemption de Salomé par l'amour : à moins d'en être prévenu, qui se douterait de cette idée, ridicule d'ailleurs en l'occurrence? Un simple rappel de thèmes l'indique, — et que nous importent ici les thèmes? tous sont d'une pauvreté et d'une banalité navrantes; ils n'ont par eux-mêmes aucun intérêt; l'absence de personnalité qui caractérise le talent de Richard Strauss se manifeste dans *Salomé* avec autant d'éclat que dans ses œuvres précédentes. Ces thèmes mêmes, ne sont pas employés d'une manière nouvelle (ce n'est pas un reproche que je fais, mais on a tant parlé de la « nouveauté » de *Salomé!*...); ils s'entremè-

lent, s'enchevêtrent, se pénètrent suivant les meilleures formules du procédé wagnérien, mais toutefois sans conserver, comme dans Wagner, leur clarté et leur pureté originaires. L'art de R. Strauss n'est pas différent de celui de Wagner ; il est seulement moins complet. « On dit parfois que les génies n'enfantent que des monstres, écrit très justement le critique belge M. de Miomandre. C'est le cas pour Wagner qui a donné le jour à R. Strauss. L'œuvre du maître était infinie. De cet arc-en-ciel polychrome, R. Strauss n'a pris qu'un rayon ; de cet orage formidable, il n'a saisi qu'un éclair. De toutes les sensations multiples et profondes, éveillées par son père spirituel dans la vision musicale, Strauss n'en a retenu qu'une seule : celle d'une frénésie démente, saisissant soit les éléments, soit les âmes. Sur l'océan de la musique wagnérienne, il a isolé un tourbillon. »

Manque d'originalité dans la conception et la réalisation, manque d'âme, manque de vie, pauvreté de l'invention musicale... que reste-t-il donc à *Salomé*? Il lui reste son orchestre, son orchestre vertigineux, étincelant, fluide, rayonnant, splendide. Richard Strauss est un magicien : dès que résonnent à nos oreilles les premières sonorités insoupçonnées, extraordinaires, étranges et profondes, fulgurantes et douces, de ses instruments,

on est saisi, emporté, enlevé; mais il n'y a plus critiques ou réflexions qui tiennent; on est roulé comme un galet, dans la grande vague sonore et tourbillonnante de cette mer en fusion. C'est cet orchestre qui cause la grande et incontestable impression que l'on emporte de *Salomé*. R. Strauss, avec une habileté prodigieuse, a gardé le maximum de ses effets pour la scène finale; leur intensité est savamment graduée, et croît peu à peu de la première mesure à la dernière; les nerfs de l'auditeur longuement et minutieusement préparés, exacerbés et tendus à se briser, sont ainsi tout prêts à être secoués d'un grand frisson, au moment où, dans la tragique horreur de l'orchestre, apparaît, sanglante et pâle, la tête du Précurseur.

On voit en quelle erreur sont tombés les admirateurs fanatiques qui ont placé *Salomé* au même plan que *Tristan* ou même au-dessus. *Salomé* n'est pas un chef-d'œuvre; on a cependant raison de dire qu'il est le chef-d'œuvre de R. Strauss, si l'on attache à ce mot le sens qu'il avait autrefois dans les corporations ouvrières : œuvre maîtresse d'un habile ouvrier. Il semble, en effet, impossible que R. Strauss puisse jamais faire mieux; sa maîtrise est absolue, souveraine; son métier tient du prodige; le musicien de *Salomé* a tout, excepté du cœur.

1907.

VI

LES QUATUORS DE BEETHOVEN[1]

C'est dans les quatuors à cordes que le génie de Beethoven a trouvé son incarnation la plus haute et la plus définitive. Assurément, les symphonies, les concertos débordent, eux aussi, de la frémissante pensée du Maître, et l'on est émerveillé de la beauté qui les couronne, en même temps qu'étonné de leur profondeur; mais il semble que, par ces œuvres, Beethoven indiquait simplement une voie. Précurseur surhumain, il se tient sur le seuil du siècle et par les magnifiques portes qu'il a construites, toute la musique moderne est sortie; des disciples fervents se sont dispersés par le monde, élargissant l'enseignement fécond des dernières

1. Ces pages inédites sont en quelque sorte la préface de l'étude très importante sur les quatuors de Beethoven, qui sera ultérieurement publiée.

symphonies; et cet enseignement n'a pas été perdu. On n'a pas surpassé Beethoven, mais on l'a continué : des musiciens ont écrit des symphonies et des sonates qui n'étaient pas inférieures à leurs modèles. Puis, on a créé des moyens nouveaux qui ont apporté à la musique des effets nouveaux.

Aujourd'hui, malgré toute l'admiration et tout l'amour qu'on leur porte, les neuf symphonies ne nous satisfont plus complètement. Des procédés imparfaits, caducs, par quoi se manifeste la pensée du Maître, nuisent à cette pensée; des parures démodées cachent les neuf visages immortellement jeunes; d'autres nous intéressent davantage, tandis qu'ils « datent » déjà, soumis aux caprices de la mode et du temps.

Avec les dix-sept quatuors, tout change ; car ici, les moyens n'ont pas varié ; le dernier-né de nos musiciens n'a, pour écrire un quatuor, que les moyens très modestes que Beethoven avait à sa disposition, et l'on ne saurait en imaginer d'autres. Aussi, est-ce dans les dix-sept chefs-d'œuvre que, dégagé de toutes les circonstances extérieures et périssables, l'esprit de Beethoven se dévoile tout entier. C'est dans ces œuvres, plus essentielles que les symphonies, que son âme s'extériorise et se rend sensible, sans que rien s'oppose à l'accomplisse-

ment total de cette transsubstantiation; c'est ici qu'elle apparaît ce qu'elle fut vraiment, c'est-à-dire l'âme la plus passionnée, la plus ardente et la plus misérable qui ait jamais animé une enveloppe humaine. Formidable spectacle! C'est ici qu'il se montre le géant, le Titan de la musique et qu'il étire si puissamment ses membres, que tous ceux qui l'accompagnent ou le suivent, semblent à côté de lui des nains.

Ses moyens, toujours les mêmes, extérieurement si limités, ce sont quatre faibles, quatre frêles instruments à cordes; mais ils ont ouvert à Beethoven le monde innombrable des combinaisons de l'esprit et, lorsque nous écoutons ce que le Maître a écrit pour eux, nous entendons toute la musique : aucune voix ne manque, la plus humble, la plus sublime, la plus claire et la plus mystiquement cachée, toutes les voix du monde sont là.

> Toutes les voix du ciel, de la terre et de l'onde,
> Tous les accords de la douleur, de la joie, et de la colère
> Sont rassemblés au sein du bois concave[1].

Avec quatre de ces bois concaves, Beethoven a reculé les limites de l'expression instrumentale. Ici la matière n'est plus rien, tout est esprit; le monde entier des sons, le monde des sentiments et des

1. Felice Romani, à propos du violon de Paganini.

passions qu'ils expriment, s'éveillent dans ces quatre voix fraternelles; elles contiennent plus de musique que les cent voix formidables de l'orchestre d'un Wagner. Beethoven a mis ici le meilleur et le plus grand de lui-même. Le nombre infini de sensations et de pensées qu'il parvient à donner avec si peu de chose, confond l'imagination et l'on se demande si, malgré tous les perfectionnements, toutes les améliorations que l'avenir peut apporter aux modes actuels d'expression musicale, si même, malgré le bouleversement que peut produire dans la musique la création d'effets nouveaux encore insoupçonnés, on pourra jamais surpasser en intensité poignante et profonde le langage des quatre violons. Il y a aujourd'hui un siècle que quelques-uns des plus beaux de ces quatuors furent composés; non seulement, on ne les a pas surpassés, mais nul ne les a jamais égalés. Les successeurs du Maître ont dû se contenter de copier le fier monument dans des proportions réduites, ou d'employer d'une façon toute différente et sur un autre terrain les matériaux précieux qu'ils en avaient tirés.

« L'art, dit Hegel, doit éveiller toutes les puissances qui dorment dans l'âme humaine, révéler à la conscience ce qu'il y a de plus profond et de plus mystérieux dans le cœur et la pensée de

l'homme, avec tous les contrastes, les oppositions et les contradictions de sa nature, ses grandeurs et ses misères, ses peines et ses souffrances, tous les sentiments et toutes les passions; et cela, afin d'étendre et de compléter le cercle de notre expérience, afin que l'homme ait vécu la vie humaine tout entière. L'art obtient ce résultat qui remplace pour nous la réalité. » Beethoven a réalisé dans ses quatuors ce vaste programme. Le premier, consciemment ou inconsciemment, il en a voulu l'accomplissement intégral, et c'est pour cela qu'il est le Titan libérateur, le Géant briseur des chaînes de la musique du passé. Ce n'est pas pour innover qu'il s'est affranchi des règles scolastiques. Entraîné par son génie, il a dû rompre avec toutes les lois anciennes, afin de subordonner toujours la forme à la pensée, et pour révéler aux hommes un ordre de sensations inconnues avant lui.

Il y a tout un monde dans les quatuors de Beethoven; ils sont le reflet sublime et magnifique du cœur et de la vie du musicien, de ce cœur vaste et bon, et si tendre! de cette vie douloureuse et triomphale; et ils sont, en même temps, toute l'histoire de la musique d'aujourd'hui. Pour écrire le premier, Beethoven attendra un âge où, auteur déjà célèbre d'une symphonie, de plusieurs concertos, trios et sonates, il n'y aura plus rien en

lui de l'apprenti ni de l'élève, et où, possédant enfin la suprême maîtrise de son art, il pourra se livrer tout entier; et ce sont ses derniers quatuors, autobiographies poignantes, qui recevront les dernières confidences de son génie.

Les racines du quatuor beethovénien plongent fortement et profondément dans le sol du XVIII[e] siècle, dans le sol d'Haydn et de Mozart; et ses plus hautes branches, ses cimes sourcilleuses, planent dans des régions qui apparaissent, non seulement au commun des mortels, mais même aux plus enthousiastes artistes, comme un Eden inconnu, pressenti, mais non manifesté; ils sont le commencement et la fin, l'alpha et l'oméga de la musique moderne; ils sont l'énigme attirante et difficile, un Cosmos prodigieux, un Tout... C'est un genre artistique qui a atteint sa propre perfection, et qui, dans un instant de miracle, dans un moment musical unique et délicieux, tandis que tous les autres poursuivaient lentement leur évolution, a atteint la limite extrême de son développement, et fixé pour jamais, dans le temps et dans l'histoire, la forme impérissable et définitive que le génie d'un homme lui donna.

Il y a lieu de s'étonner que personne en France n'ait encore tenté de faire pour les quatuors de Beethoven, ce que l'on a déjà tant fait pour les

sonates et les symphonies : une analyse et un historique. C'est là, il est vrai, une entreprise considérable et difficile, — et longue ! En Allemagne même, pays par excellence de la littérature musicale, il n'existe que très peu d'essais sur les quatuors. Comme on pense bien, dans l'immense masse d'écrits pour ou contre Beethoven, qui n'ont cessé de paraître depuis la fondation par Wegeler, à Coblentz, en 1838, de la bibliothèque beethovénienne, il se trouve quantité de monographies de quatuors ou de groupes de quatuors[1] ; mais, comme vue d'ensemble, on ne peut guère citer que quelques chapitres du bel ouvrage de Marx[2] et le livre de Theodor Helm, *Beethoven's Streichquartette*[3]. Ce dernier, malgré ses vastes dimensions, n'est en somme qu'une analyse musicale très serrée, et la partie historique fait complètement défaut. Ce n'en est pas moins une œuvre du plus haut mérite et que nous avons lue avec fruit, lorsque nous avons voulu étudier à fond les quatuors de Beethoven ; une grande partie des matériaux du présent ouvrage y a été puisée. Le reste provient de recherches dans diverses biblio-

1. Par exemple, étude comparative des cinq derniers quatuors par Th. Helm. Première année de la revue *Tonhalle*, Oscar Paul.
2. A. B. Marx, *Ludwig Van Beethoven, Leben und Schaffen* (Berlin 1863).
3. W. Fritzsch, Leipzig (1885).

thèques et surtout, d'impressions profondes et inoubliables ressenties à certaines séances beethovéniennes : je veux parler des séances que venait nous donner, il y a quelques années, le quatuor Joachim dirigé par l'archet magique du génial artiste aujourd'hui disparu ; c'étaient de merveilleuses cérémonies rituelles où se célébrait le culte du Maître dans l'enthousiasme et la piété.

Avant de commencer l'étude des quatuors de Beethoven, arrêtons-nous un instant devant les œuvres de ses deux grands prédécesseurs : Haydn et Mozart ; c'est chez elles que le jeune Maître prit comme fond et comme forme son point de départ. On connaît l'opinion de J. F. Reichhardt sur ces trois musiciens considérés comme auteurs de quatuors.

« Haydn, dit-il, tire le quatuor de la source pure de la nature aimable ou originale ; il est, en conséquence, resté unique sous le rapport de la naïveté et de l'humeur enjouée. Sa nature plus énergique et son imagination plus riche donnèrent au quatuor une extension plus grande. Mozart exprima, dans beaucoup de passages, les sentiments les plus profonds et les plus sublimes de sa nature intime ; il construisit son Palais dans les jardins riants et fantastiques d'Haydn. Beethoven s'était logé de bonne heure dans ce Palais, et il ne lui resta, pour

exprimer sa nature propre dans sa forme à lui, qu'à construire la tour hardie, imposante, à laquelle personne n'oserait ajouter une pierre de plus, sans risquer de se rompre le cou[1]. » Cette comparaison a longtemps contenté les musiciens : la tour, surtout, souriait à qui n'aimait pas à monter. Elle implique, remarque de Lenz, une erreur qu'il est important de relever, à savoir que Beethoven n'aurait fait qu'achever ou exagérer l'œuvre de Mozart : Beethoven comme Mozart, Mozart comme Haydn, créèrent chacun un monde d'idées; ils construisirent de fond en comble au lieu d'achever simplement l'édifice commencé par un autre. L'opinion de Reichhardt est l'expression naïve des opinions exclusives de son temps, quand il croit en avoir dit assez, en réclamant pour Beethoven l'honneur de la construction d'une espèce de cheminée-tour sur le Palais de Mozart; mais la classification de Reichhardt n'est pas seulement incomplète : elle est encore inexacte. Haydn, si l'on jette les yeux sur les œuvres qu'il écrivit après la mort de Mozart, est de beaucoup supérieur à ce dernier comme quartettiste, et se tient plus près de Beethoven que l'auteur de *Don Juan*. Assurément, au point de vue de la division des voix dans le qua-

1. Lettre de Reichhardt, citée par de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*.

tuor à cordes, Mozart a laissé, dans les six célèbres quatuors dédiés à Haydn, d'incomparables modèles ; de plus, l'on rencontre çà et là, dans l'œuvre mozartienne, des parties qui offrent une physionomie plus haute, plus idéale, que tout ce qu'a pu faire Haydn dans ses deux manières : Mozart s'y montre comme inspiré de l'esprit d'un nouveau temps, comme le véritable précurseur de Beethoven. Quelles merveilles que l'introduction, l'*andante* et le *finale* du *quatuor en ut majeur!* que le *quatuor en ré mineur!* que les parties lentes des *quatuors en mi bémol majeur*, *sol majeur*, et *si bémol majeur!* Avec quelle aisance gracieuse et claire, ignorant la peine et le labeur, Mozart a construit ces divins chefs-d'œuvre de souple polyphonie ; quelle richesse d'invention, quelle luxuriance d'idées charmantes dans la moindre de ses parties, comme par exemple le *finale* du *quatuor en mi bémol* tout entier, construit sur un simple mouvement contraire de deux notes !

Mais le bon Reichhardt oppose le Palais de Mozart au Pavillon fleuri d'Haydn ; il donne donc à penser que tout est devenu avec Mozart plus grandiose, plus large, plus spacieux. Or, cela peut bien se soutenir de Mozart vis-à-vis du Haydn première manière, mais jamais de Mozart vis-à-vis du Haydn du temps des symphonies anglaises. L'extrême

perfection de forme ou, pour mieux dire, l'extrême symétrie des œuvres instrumentales de Mozart est, pour nous, une infériorité relative; car nous demandons aujourd'hui à un ouvrage musical une certaine liberté d'allure, une marche diverse et variée; nous ne voulons pas deviner son cours, mais être surpris par lui. Depuis Beethoven, nous ne plaçons plus au premier rang l'architecture musicale, mais la conduite psychologique d'une œuvre de l'esprit. Or Mozart, avec son souci constant de la forme, ne satisfait plus notre goût actuel. Nous le sentons gêné par son éternelle et parfaite symétrie, dans le libre développement de sa pensée musicale. Vraisemblablement, il aurait eu horreur du développement ininterrompu inauguré par Beethoven et qui nous paraît indispensable aujourd'hui.

Haydn, dans ses derniers quatuors, a pénétré le piège et tâché de s'en affranchir. Confiant dans son infaillible habileté, il s'abandonne sans arrière-pensée, avec une insouciance joyeuse, aux flots de musique qui jaillissent des sources de son esprit; il ne prend pas pour but des paradis inexplorés et ne gouverne pas vers l'inconnu, comme le fera Beethoven; il suit généralement la pente habituelle et douce du courant qui le mène vers un but amical et prochain. Mais, dans son trajet, il

adore les haltes reposantes parmi les paysages de féerie et de rêve, ou les détours inattendus qui permettent les longs regards en arrière; souvent, dans ces détours mystérieux, il aperçoit, vers les régions déjà parcourues, des abîmes aussi profonds que les abîmes de la mer et pleins de trésors cachés; il en tire plus de richesses magnifiques et somptueuses que n'en posséda jamais Wolfgang Amédée. Tandis que le divin Mozart, attiré par le clair azur, se tourne vers les régions les plus hautes et les plus idéales de l'esprit, le vieil Haydn, « cet Hérodote de la symphonie », tend son esprit vers les vues les plus profondes ou regarde fortement, humainement, autour de lui. On chercherait en vain chez Mozart les inspirations que l'on rencontre dans certains quatuors d'Haydn : dans le dernier en *si bémol* (première partie, *adagio* et *trio* du menuet, avec sa merveilleuse modulation en mineur); dans l'*adagio* du soixante-dix-neuvième qui peut être comparé aux plus belles inspirations de Beethoven; dans le sublime *adagio* du cinquante-huitième, admirables variations du premier violon au-dessus d'un chant large comme un choral; dans son menuet, bondissant d'une grâce adorable et rare, et son émouvant *finale*, où un *presto* endiablé s'encadre dans un adorable *adagio*; dans le soixante-seizième ou « quatuor des

quintes » avec son curieux menuet en canon... D'une façon générale, les thèmes et mélodies des quatuors d'Haydn, sont plus chaleureux, plus passionnés et plus intimes que ceux de Mozart. Oulibischeff leur fait même le reproche d'être trop passionnés. Ce fanatique admirateur de Mozart s'est établi, d'après les œuvres de son Dieu, un prototype de formes; il veut que chaque artiste se tienne fortement à une loi inattaquable, édictée d'après Mozart. Parce que Haydn et surtout Beethoven ont agi dans leurs quatuors plus intensivement que Mozart, il déclare que Mozart est leur maître : car un bon quatuor doit seulement émouvoir et charmer, et, pour agir, on a d'autres formes d'art; ce qui prouve, une fois de plus, de quelles jouissances se privent les maniaques et les exclusifs...

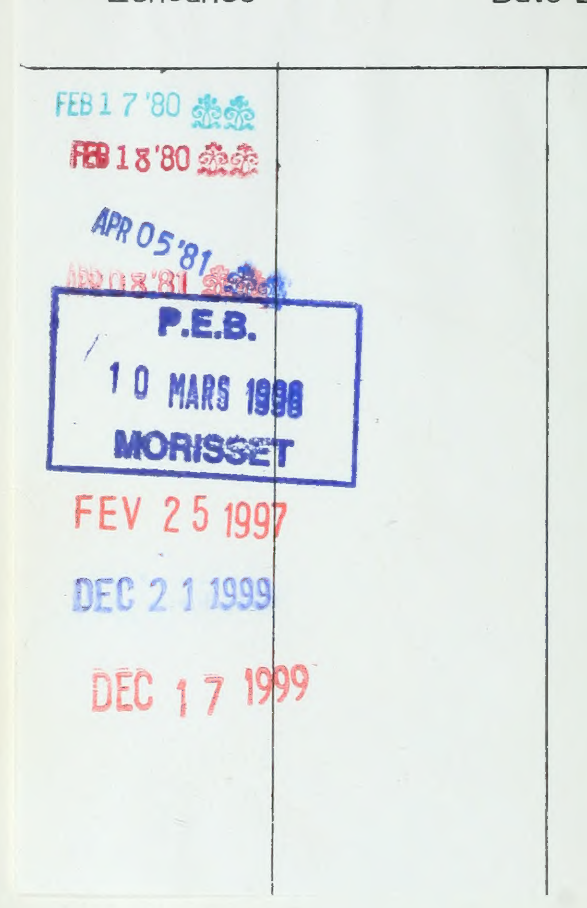
Pour résumer, Mozart, à notre avis, s'est inspiré des adorables et juvéniles premiers quatuors d'Haydn, pour écrire ses six œuvres maîtresses. Ces six chefs-d'œuvre ont une pureté et une perfection de forme incomparables; ils sont les six plus délicieux modèles de ce genre de musique de chambre, tel qu'il était avant que Beethoven fût venu l'émanciper. Plus tard, Haydn se servit à son tour, et royalement, des conquêtes faites par Mozart dans ces six quatuors; il les utilisa dans ses œuvres si expressives, dont Mozart lui-même disait : « Nul

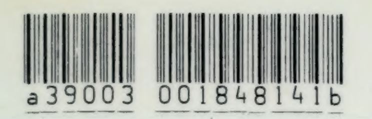
n'a jamais su aussi parfaitement que Joseph Haydn divertir et attendrir, soulever le rire et l'émotion ». Elles sont d'une richesse d'idées incroyable sous leur allure si simple, souvent d'une étonnante profondeur et toujours d'une forme plus libre, sans être encore complètement libérées.

Mais Beethoven vint, et c'est lui le libérateur. Au fur et à mesure que nous étudierons ses quatuors, nous verrons les modifications qu'il apporta et les progrès qu'il fit faire à l'œuvre de ses prédécesseurs; nous verrons comment, non point par le fait d'une innovation à tout hasard, mais par une inéluctable nécessité de son génie, il émancipa cette forme qui étouffait sous la contrainte et ne renfermait aucun germe vital, et arriva, soudain, à cette œuvre d'art unique, incomparable, parfaite, qu'est le quatuor de Beethoven.

TABLE DES MATIÈRES

610-15. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 1-17.


FEB 17 '80
FEB 18 '80
APR 05 '81
APR 08 '81
P.E.B.
10 MARS 1998
MORISSET
FEV 25 1997
DEC 21 1999
DEC 17 1999


a39003 001848141b